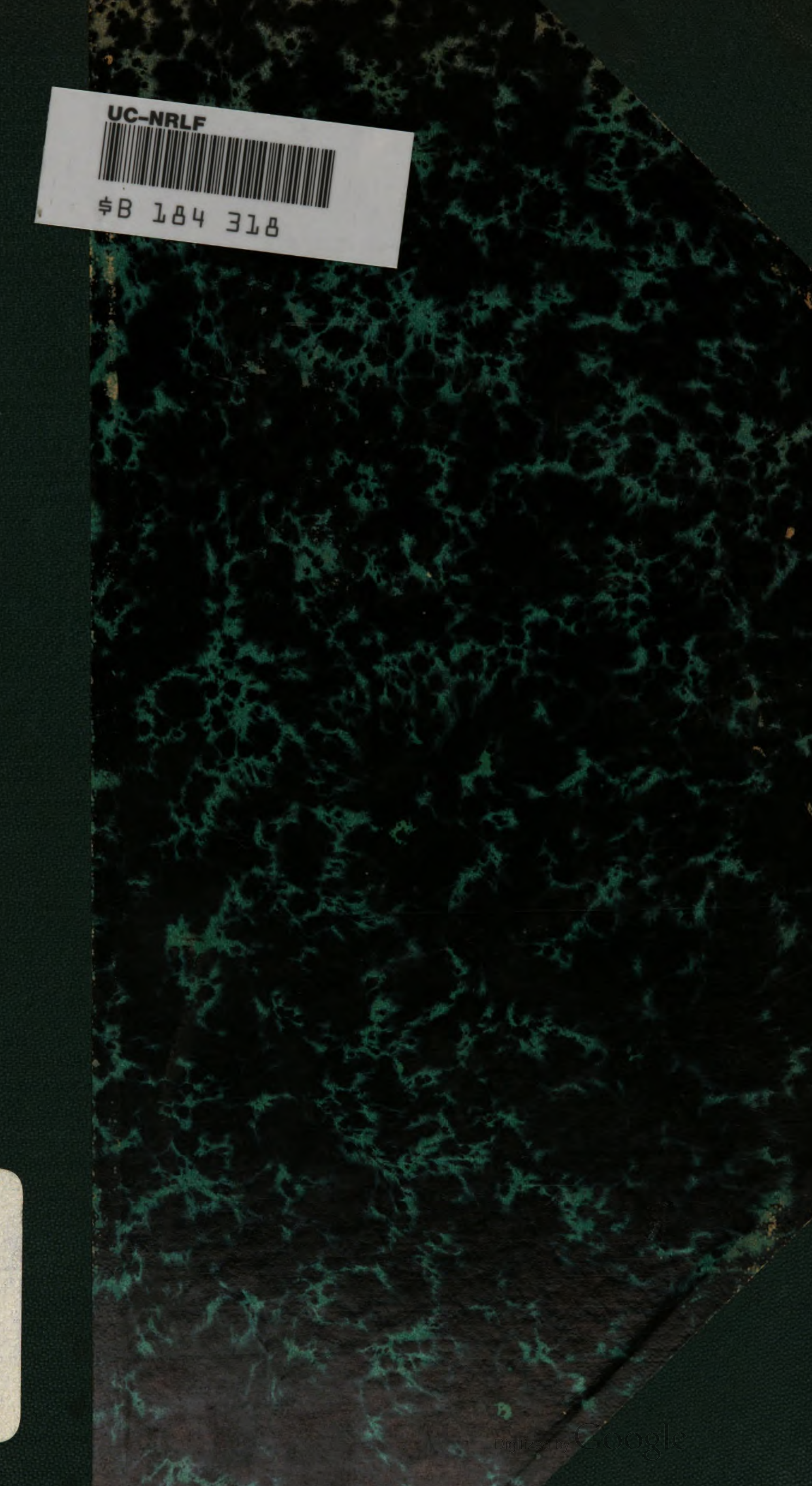




# Kuno Fischer

# und die litterarhistorische Methode.

Von

**Hugo Falkenheim,**
Dr. phil.



Berlin.
Verlag von Speyer & Peters
Buchhandlung für Universitäts-Wissenschaften
1892.



# Vorwort.

Anlage und Titel meiner Schrift erklären sich aus ihrer Entstehung. Ich darf wohl sagen, daß sie einem inneren Bedürfnis entsprungen ist. Als junger Student habe ich voll froher Zuversicht nach einer Führung gesucht, die den sicheren Zutritt zum wissenschaftlichen Verständnis der Dichtung mir eröffne; längere Zeit hatte ich vergeblich getastet, als ich durch die Schriften und Vorlesungen Kuno Fischers jene freudige Gewißheit erlangte, wie sie nur das Bewußtsein wahrhafter innerer Bereicherung zu gewähren vermag. Hierfür durch eine Charakteristik der Werke, denen ich meine litterarhistorische Bildung zum großen Teile verdanke, Zeugnis abzulegen, war ein lange gehegter Plan, den ich durch eine zusammenfassende kritische Betrachtung im Rahmen eines Aufsatzes auszuführen gedachte. Aber bald sah ich, daß ich weiter ausholen und nicht nur über die Arbeiten Fischers, sondern zugleich über die ihnen zu Grunde liegende Methode Rechenschaft geben müsse. Dadurch erhielt meine Schrift ihr Gepräge. Es liegt mir natürlich fern, einen Forscher, dessen bedeutsamste Verdienste auf philosophiegeschichtlichem Gebiete liegen, als einzigen hervorragenden Repräsentanten der litterarhistorischen Methode, wie sie mir als Ideal vorschwebt, hinzustellen; das würde ohne handgreifliche Ungerechtigkeit gegen andere berufene Litterarhistoriker gar nicht möglich sein. Wohl aber bin ich der Überzeugung, daß die Prinzipien

dieser Methode in ihrer Gesamtheit an Kuno Fischers Schriften mit größter Klarheit sich erkennen lassen und deshalb auch in den Fällen, wo seine Resultate etwa im Einzelnen Angriffspunkte bieten, nicht versagen. Und weil er somit nicht nur die Richtung zeigt, welche die litterarhistorische Arbeit bei wirklicher Erfüllung ihrer Aufgabe einschlagen muß, sondern zugleich in seinen eigenen Schriften wertvolle Bausteine zu einer sachgemäßen Gestaltung der Litteraturgeschichte giebt, konnte mir die Verknüpfung zwischen dem Autor und seiner Methode, wie sie mir organisch aus dem Gange meiner Untersuchung erwachsen war, nur erwünscht sein. — In der Hauptsache habe ich meine Arbeit im Laufe des verflossenen Sommers niedergeschrieben und ein Bruchstück in der Wochenschrift „Die Nation" (vom 17. und 24. Oktober 1891) bereits veröffentlicht.

Es hätte nahe gelegen, zur Begründung der entwickelten Grundsätze auf anderweitige litterarische Erscheinungen der Gegenwart in zustimmendem oder gegnerischem Sinne zu exemplifizieren. Soweit jedoch ein solches Verfahren nicht der Erläuterung halber unumgänglich geboten oder in Fischers Schriften vorgezeichnet war, hat eine triftige Erwägung mich davon Abstand nehmen lassen. Gerade weil ich den willkürlichen, subjektiven Auffassungen der Litteraturgeschichte eine solche entgegenstellen möchte, die sich möglichst objektiv aus dem Wesen der Wissenschaft ergiebt, durfte ich meine prinzipiellen Erörterungen nicht mit Exkursen vermischen, die leicht zu persönlicher Polemik veranlaßt und dadurch den sachlichen Zweck meiner Arbeit verdunkelt hätten. Haben meine Ausführungen die innere Folgerichtigkeit, die sie erstreben, so muß die Anwendung auf einzelne litterarhistorische Leistungen von selber daraus folgen.

München, im Januar 1892.

**Hugo Falkenheim.**

# Inhalt.

Seit den ersten Zeiten seines wissenschaftlichen Wirkens hat Kuno Fischer der Litteraturgeschichte seine Aufmerksamkeit zugewendet und neben den Häuptern unserer klassischen Philosophie auch die Dichterheroen der Neuzeit zum Gegenstande seiner Darstellung gewählt. Auf Spezialstudien über Shakespeare und Lessing, über Schiller und Goethe führten ihn im Laufe der Zeit gleichmäßig seine Neigung und der Gang seiner Forschung, nachdem schon sein vielbändiges philosophisches Hauptwerk zahlreiche Ausblicke auf die hervorragenden Epochen und Repräsentanten der Poesie gethan, fruchtbare Anregungen in Fülle gegeben hatte. Reichliche Beachtung ist stets seinen Beiträgen auf diesem Gebiete zu Teil geworden; aber selten regte sich der Gedanke, daß seinen litterarhistorischen Schriften nur dann vollkommene Gerechtigkeit widerfahre, wenn man sie als ein Stück seiner reichen Lebensarbeit, als integrierenden Bestandteil seines gesamten Schaffens zu verstehen sucht. Seitdem die Veröffentlichungen der letzten Jahre diese Schriften immer deutlicher als eine gesonderte Gruppe seiner Thätigkeit herausgestellt haben, wird nur noch stumpfer Alogismus an seine Arbeiten den Maßstab legen wollen, der etwa für die Erzeugnisse der landläufigen Goethephilologie zureichen mag. Wer Fischers Stellung innerhalb der modernen Philosophie begriffen hat und an ihrer Hand der Art seiner litterargeschichtlichen Forschung ernstlich auf den Grund zu kommen strebt, der wird erkennen, daß seine Ausführungen, die in so durchsichtigem, so formschönem Gewande vor den

Leser treten und mit ausgesprochener Absicht „von einem dem nationalen Bewußtsein und der allgemeinen Bildung nächstgelegenen Gesichtspunkt aus" ihren Gegenstand ergreifen, in der Tiefe einer philosophischen Weltanschauung wurzeln. Geschichtsphilosophie, Psychologie und Ästhetik sind die Provinzen im Reiche der Philosophie, die an das Gebiet der Litteraturgeschichte unmittelbar angrenzen; indem Fischer von seiner Domäne aus dieses Gebiet durchforschte, gewann er die Möglichkeit, zugleich in ihrem konkreten Besitztum eingehend sich umzuthun und mit den Mitteln philosophischer Reflexion die Normen und Gesetze klarzustellen, die in ihrem Wesen, in ihrem innersten Lebensprinzip enthalten sind. Kuno Fischer den Litterarhistoriker würdigen, heißt darum nicht nur einem unserer ersten Gelehrten und kritischen Forscher in seine Werkstatt folgen, heißt nicht nur eine Individualität von unbestrittener Bedeutnng zur vollen Geltung bringen, sondern außerdem prinzipielle Rechenschaft von den Wegen und Zielen der Litteraturforschung ablegen, wie sie im letzten Grunde einer tieferen Auffassung sich darbieten.

---

## I. Philosophisches Stoffgebiet innerhalb der Litteraturgeschichte.

1. Auf Fischers Jugendwerk „Diotima, die Idee des Schönen",[1] einen Grnndriß seiner ästhetischen Ansichten auf der frühesten Stufe ihrer Entwicklung, muß man zurückgehen, wenn man die Intentionen verstehen will, denen seine jetzt vorliegenden Schriften ihre Entstehung verdanken. Mit der glühenden Begeisterung einer überschäumenden Jugendkraft getränkt, ist dieses merkwürdige Büchlein zwar in vielfacher Hinsicht überholt nicht nur objektiv durch die

[1]) Stuttgart 1852.

ästhetische Forschung der letzten Jahrzehnte, sondern auch subjektiv durch die weitere Ausbildung von Fischers eigenen Anschauungen; aber dauernden Wert darf es insofern beanspruchen, als sein Grundgedanke, die Überzeugung von der unzertrennbaren inneren Verwandtschaft des denkenden und des dichtenden Geistes, in der Wissenschaft immerdar seine Geltung behaupten wird und speziell für Fischers Betrachtung unserer Nationallitteratur von weittragender Bedeutung sich erwiesen hat. In der That haben Philosophie und Kunst einen gemeinsamen Lebensgrund; beide wollen sie hinter den zufälligen Erscheinungsformen das Wesen der Dinge erfassen, wollen sie erkennen, was die Welt im Innersten zusammenhält, auf dem Wege theoretischer Erkenntnis die eine, durch Vermittlung sinnlicher Anschauung die andere; in beiden verdichtet sich der gestaltlose Nebel der Empfindung zu klaren Umrissen, sei es zu begrenzten Begriffen, sei es zu begrenzten Bildern. So bilden sie die beiden zentralen Mächte des geistigen Lebens überhaupt, und ihre Verflechtung ist eine um so engere, als sie in gewissem Sinne auf einander angewiesen sind: mehr als irgend eine Wissenschaft braucht die Philosophie die Unterstützung durch Intuition, durch schauende Phantasie, mehr als eine andere Kunst bedarf die Dichtung der Mithilfe des Gedankens — nicht der verstandesmäßig zerlegenden, sondern der vernünftig zusammenfassenden, die Gesamtheit der Erscheinungen aus einheitlichem Urgrunde ableitenden Intelligenz. Es ist etwas hiervon in Schillers Worten ausgesprochen: „Die philosophierende Vernunft kann sich weniger Entdeckungen rühmen, die der Sinn nicht schon dunkel geahnt und die Poesie nicht geoffenbart hätte.“ Die Befriedigung der Phantasie wird bei tiefer angelegten Naturen stets den Wunsch nach Erleuchtung des Denkens wachrufen; und alle Ästhetik ist ja im Grunde nichts als das äußere Band zwischen Philosophie und Kunst, als die Offenbarung der Geheimnisse des Schönen an den Denker, nichts als die Erkenntnis, daß nur in der Verschmelzung des Wahren

und Schönen der Menschengeist zu seiner höchsten Bestimmung sich auslebt.

Das hellenische Ideal des καλοκἀγαθόν ist es, das von dieser Bestimmung beredtes Zeugnis ablegt; und dies Ideal hat in der klassischen deutschen Litteratur seine Auferstehung gefeiert. „Der Bund," sagt Kuno Fischer, „den in den klassischen Tagen Deutschlands Denker und Dichter geschlossen haben, ist ein unverbrüchliches Testament der Geschichte geworden; die Wahrheit hat in der Schönheit ihre Schwester erkannt." Die fachmäßige Erforschung unserer Poesie muß somit auf die gleichzeitige Philosophie unausgesetzt Rücksicht nehmen; wenn ein Historiker der deutschen Litteratnr philosophischen Fragen fremd oder gar feindlich gegenübersteht, so verschließt er sich damit von vornherein das eigentliche Verständnis des wichtigsten Gebietes der deutschen Dichtung, verzichtet er darauf, einen wesentlichen und unentbehrlichen Teil seines wissenschaftlichen Stoffes in den Bereich seiner Betrachtung zu ziehen. Und wie ausgedehnt dieses Stoffgebiet ist, zeigt sich mit immer zunehmender Deutlichkeit an der mannigfachen Art und Weise, in welcher der maßgebende Einfluß der Philosophie auf unsere großen Dichter sich geltend gemacht hat.

2. Da drängt sich uns zunächst rein äußerlich die Thatsache auf, daß zum mindesten einer von ihnen als schöpferischer Denker einen Ehrenplatz in den Annalen der Philosophie sich errungen hat; von Schiller dem Philosophen müßte die Geschichte des deutschen Geistes reden, auch wenn sie von Schiller dem Dichter nichts zu berichten hätte, weil er zwischen den ästhetischen Theorieen Kants und Schellings das historisch notwendige Bindeglied repräsentiert. Mit der Folgerichtigkeit einer dramatisch bewegten Aktion rollt sich in Fischers meisterhafter Schrift „Schiller als Philosoph",[1]) die in der Seele des Dichters zu lesen

[1]) Zweite Auflage. In zwei Büchern, Heidelberg 1891 und 1892 (Schiller-Schriften 3 und 4).

weiß, seine philosophische Entwicklung vor uns ab, sein erfolgreiches Ringen mit dem Material der schwierigsten und abstraktesten Begriffe, Akt um Akt und Szene um Szene, in wunderbar feiner Gliederung. Den Prolog bilden die „Philosophischen Briefe", jene merkwürdigen theosophischen Hymnen, die durchglüht sind von dem Gedanken, daß die ganze Schöpfung in der Stufenreihe ihrer Gebilde ein harmonisches Seelenreich sei, ein lebendiges Abbild des göttlichen Wesens. Der alles bewegende Hauch, das innerste Gesetz und Thema der Welt ist die Liebe; sie lehrt uns, unter Verzicht auf egoistisches Glück uneigennützig der sittlichen Idee der Menschheit uns hinzugeben. In der eigenen Sphäre schöpferisch zu wirken durch vollendete Werke menschlicher Kunst, die Kunst als Mittel zur Erfüllung der sittlichen Zwecke der Menschheit zu gebrauchen, das ist die Forderung, die demgemäß Schiller an „die Künstler" stellt. So steht die Schönheit zwischen Sinnenwelt und Geisterwelt wie ein geheimnisvoller Wegweiser, der von jener zu dieser hinüberführt; es ist Schillers erstes Problem, zu erkennen, wie das Moralische ästhetisch wirken könne, wie das schmerzlich empfundene Opfer der Neigung mit der gefälligen ästhetischen Vorstellung sich vereinbare. Und er erklärt: es giebt ein Leiden, das wir mit Lust empfinden, weil es unsere sinnliche Natur schmerzt, aber unsere sittliche erhebt, nämlich die Aufopferung des Menschen für einen hohen Zweck; tragischer Gegenstand ist allein die sittliche Größe des Helden — sie ist erhaben, denn sie erhebt ihn durch das moralische Selbstgefühl über die sinnliche Ohnmacht. Durch alle seine Untersuchungen über das Tragische, Pathetische, Erhabene zieht sich der moralische Gesichtspunkt nach dem Vorbilde Kants, am bedeutsamsten hervortretend in jenen Ausführungen, worin der Dichterphilosoph von der Höhe kraftvoller Selbstüberwindung den Tod betrachtet als einen Vorgang, der uns als Sinnenwesen treffe, als moralische Wesen nicht antaste, und zu dem Schlusse kommt: das Schöne mache sich bloß verdient

um den Menschen, das Erhabene um den reinen Dämon. Indessen stand seiner Künstlernatur der ästhetische Gesichtspunkt doch zu nahe, und in der That lag in der Begründung seines sittlichen Ideals auf die uneigennützige Liebe, also auf eine Neigung, schon der Keim zu einer mehr ästhetischen Auffassung. Bald entdeckte er im Begriffe der natürlichen Schönheit die Aufhebung des Zwiespalts zwischen der sinnlichen und der geistigen Natur des Menschen; es ist die Anmut, worin dieser Gegensatz zur schönen Moralität, zur sittlichen Grazie sich auflöst. War in den „Künstlern“ die Schönheit erst Vorstufe des Guten gewesen, so erscheint sie jetzt als dessen Vollendung; von dieser Anschauung gehen nunmehr die „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen“ aus. Sie verlangen als Voraussetzung für die Herrschaft des Sittengesetzes im menschlichen Leben eine Bildung, eine Veredlung des sinnlichen Menschen, wie sie allein durch die Kunst bewirkt wird; die Menschen müssen ästhetisch werden, ehe sie moralisch werden — das ist der Ausgangspunkt. Denn nur die ästhetische Betrachtung macht den Menschen wahrhaft frei, befriedigt beide Seiten seiner Natur; während der sinnliche Mensch der Macht der Eindrücke unterworfen ist, die ihn gefangen nehmen, während die Qual der Probleme das Leiden des Geistes ist, fühlen wir im ruhigen Verweilen der Phantasie auf den Objekten uns frei sowohl von den Bestimmungen, mit denen das Leben uns fesselt, als auch zu den Bestimmungen, die das Leben enthält. In diesem Indifferenzpunkte der formgebenden und der stoffempfangenden Kraft besteht der ästhetische Zustand. Wenn der Mensch ästhetisch geworden ist, braucht er nicht erst moralisch zu werden, er ist dann wie einer, der von Natur thut des Gesetzes Werk — das ist das Endergebnis der ästhetischen Briefe. Die schöne Humanität löst das tragisch verschlungene Menschenleben und jeden drohenden Konflikt zu rein gestimmter Harmonie auf. Aus dieser Theorie des Schönen folgt Schillers Poetik, die namentlich in der Schrift „über naive und

sentimentalische Dichtung" ihren Ausdruck gefunden hat. Als wichtigstes Resultat seines Denkens, als seine historische Leistung bleibt bestehen der Durchbruch des ästhetischen Prinzips in das Reich des Objektiven, wie er aus der Lehre Kants als nächster höherer Standpunkt hervorging; Schiller zuerst hat unter dem neu eroberten kritischen Gesichtspunkte verkündet, daß die ästhetische Wirkung der Dinge nicht bloß in der Einrichtung unserer Vernunft, sondern auch in ihrer eigenen Beschaffenheit ihren Grund habe, daß die Schönheit eines sei mit der Freiheit der Erscheinung. Dies ist der schwerwiegendste der inneren Gründe, die für die Auffassung Kuno Fischers sprechen, wonach Schillers philosophische Entwicklung als ein stetiges Emporstreben aus einseitig moralischen zu weitherzig ästhetischen Anschauungen sich darstellt. Fischer übersieht dabei nicht, daß äußerlich in den Ansichten Schillers über das Verhältnis von Sittlichkeit und Kunst eine ungelöste Antinomie bestehen bleibt, insofern der moralische Zustand zum einen Teil aus dem ästhetischen als der höhere hervorzugehen, zum anderen Teile im ästhetischen bereits enthalten scheint.

Jedenfalls erhellt Fischers Deutung von Schillers philosophischen Resultaten trefflich die Mitarbeit des Dichters an den Denkproblemen seiner Zeit. Es läßt sich leicht zeigen, daß die Sache bei anderen Klassikern ähnlich liegt. Man denke nur an Herder mit seinem Bestreben, „die Leibnizische Metaphysik für die Geschichte urbar zu machen", mit seinen Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit! Und wer vermöchte Hamann, dem doch jede Litteraturgeschichte einen breiten Raum einräumen muß, wirklich zu verstehen, ohne in den Gegensatz von Gefühls- und Verstandesphilosophie eingedrungen zu sein, aus dem die Eigenart dieser merkwürdigen Übergangspersönlichkeit im Guten wie im Schlimmen sich herleitet? Sogar die Würdigung eines Lavater muß bei Leibniz sich Rat holen; denn dieser hat das Psychologisch-Irrationale entdeckt, das „die Originalitätsphilosophen als Genie, Glaube, Religion

zur Geltung bringen". — Und weit über unsere klassische Zeit hinaus setzt dieser philosophische Zug bei den deutschen Dichtern sich fort, ja in der romantischen Schule äußert er sich mit denkbar größter Intensität; es bleibt daher ein hoch anzuschlagender Gewinn für die Wissenschaft, daß diese wichtige Periode in einem philosophischen Forscher von der Bedeutung Rudolf Hayms ihren Geschichtschreiber gefunden hat. Auch im jungen Deutschland fährt die Philosophie fort eine wichtige Rolle zu spielen; es muß anerkannt werden, daß der jüngste Darsteller dieser Bewegung, Georg Brandes, den dadurch bedingten Charakter des historischen Problems wenigstens richtig erkannt hat.

3. In der Beteiligung unserer Dichter an der Lösung philosophischer Aufgaben hat nun die Litteraturforschung einen weiteren prinzipiellen Fingerzeig zu erblicken. Nachdrücklich weist Fischer auf die Kongruenz hin, die zwischen der Theorie und der Praxis der Dichter besteht, zwischen ihrem philosophischen Denken und ihrem poetischen Schaffen; durch das eine Moment fällt, wie sofort einleuchtet, auf das andere das hellste Licht. Bei Schiller würde man ohne Berücksichtigung dieser Wechselwirkung gänzlich fehlgehen; wenn einer, so ist er ein philosophischer Künstler und ein künstlerischer Philosoph, und allein diese Erkenntnis giebt den Schlüssel zu seiner dichterischen Individualität. Nicht als ob die Philosophie die Schule der Dichter wäre: mit Recht sagt Fischer, die Dichter, die aus einer solchen Schule kamen, seien niemals die besten gewesen; aber ebenso entschieden betont er, daß „in Schiller als Philosophen sich am deutlichsten ausspreche, was Schiller als Dichter war und sein wollte". Die Eigentümlichkeit seiner Natur nötigt ihn, sich über das Wesen der Kunst klar zu werden; er hört auf zu philosophiren, sobald er dies Ziel erreicht hat. Auf seine gesamte poetische Thätigkeit aber gewinnen fort und fort seine theoretischen Ansichten bestimmenden Einfluß. Als ihm das einseitig moralische Ideal vorschwebt, dichtet er einen unschuldigen Helden, dessen Bild sich aus charakte-

ristischen Äußerungen der „Philosophischen Briefe" annähernd konstruieren ließe: sein Posa ist „ein kategorischer Imperativ im Maltesermantel, ein Mittelding gleichsam zwischen Rousseauschem und Kantischem Tugendideal". Als Schiller später Kants Lehre vom Erhabenen kennen lernte, leuchtete ihm denn auch „sein eigenes Dichten und Trachten" daraus entgegen. Daß Posa unmerklich als Hauptperson an die Stelle des Don Carlos rückt, erklärt sich aus eben dieser moralischen Grundlage; um ihn mit einem Aufwande von Kasuistik schuldig zu machen, mußte Schiller erst die Briefe über Don Carlos schreiben. Natürlich mußte das spätere ästhetische Ideal einen ganz anderen Effekt in der Dichtung haben, als das moralische. — In den Schillerschriften Fischers war vorwiegend Veranlassung gegeben, auf den Zusammenhang von Schillers philosophischen Ansichten mit seiner Lyrik Bezug zu nehmen; ist doch gerade die Gedankenlyrik Schillers der direkteste, sprechendste Beweis für die zwischen beiden bestehende intime Verknüpfung! Die Theosophie des Julius mit ihrer allmächtigen Liebesbegeisterung — wie gewaltig zittert sie nach in der Freundschaftsode und im Lied an die Freude! Daß in der Konzeption des Romans „Der Geisterseher" philosophische und poetische Elemente sozusagen als koordinierte Bestandteile nebeneinander hergehen, mag beiläufig erwähnt sein. Überaus bedeutsam sind aber auch in dieser Hinsicht die „Künstler", die ja den Charakter eines ideenreichen Lehrgedichts mit dem eines philosophischen Hymnus vereinigen. „Es ist ein Gedicht," schrieb Schiller selbst treffend, „und keine Philosophie in Versen; und es ist dadurch kein schlechteres Gedicht, wodurch es mehr als ein Gedicht ist." Wie diese Dichtung abschließend zu dem philosophischen Ideengehalt seiner ersten Periode sich verhält, so „Ideal und Leben" zu dem seiner zweiten. Seine ganze dichterische Energie spannte sich auf dieses tiefsinnige Werk, das als Frucht der ästhetischen Briefe seiner geläuterten Kunstanschauung die poetische Form leihen sollte; hier dichtete er sich aus der Philosophie

heraus, wie er sich vorher aus der Poesie herausphilosophirte. „Es ist gewiß," urteilte Schiller in einem Briefe an Humboldt, „daß die Bestimmtheit der Begriffe dem Geschäft der Einbildungskraft unendlich vorteilhaft ist. Hätte ich nicht den sauren Weg durch meine Ästhetik geendigt, so würde dieses Gedicht nimmermehr zu der Klarheit und Leichtigkeit in einer so difficilen Materie gelangt sein, die es wirklich hat." So trugen Schillers Abhandlungen, wie Fischer noch des öfteren im einzelnen darthut, einen Reichtum poetischer Keime in sich, woraus eine Fülle von Gedichten schnell und überraschend hervorsprang. Zahlreiche seiner Epigramme entsprechen gewichtigen Aussprüchen seiner Prosaschriften; das Thema zum „Eleusischen Fest" ist in einigen Ausführungen der Briefe über ästhetische Erziehung enthalten, und in dem Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung wurde „der satirische Stoff gesammelt und bereitet, der sich alsbald in den Xenien wie ein Platzregen über die zeitgenössische Litteratur ergoß".

4. Eine andere, nicht minder wichtige Nüancierung des philosophisch-poetischen Parallelismus finden wir bei Lessing.[1]) Auch er darf ja bis zu einem bestimmten Grade den produktiven Philosophen zugezählt werden; einerseits weist er zurück auf Leibniz, dessen Universalismus er eklektischer Verflachung gegenüber nicht nur am besten begreift, sondern auch energisch weiterbildet, andererseits blickt er vorwärts auf Kant, von dessen echt kritischem Geiste schon in Lessings Prosaschriften ein Hauch vordeutend zu spüren ist. Als Dichter wie als Denker ist Lessing vollendetster Repräsentant des Aufklärungszeitalters; die rationalistische Grundrichtung seines Geistes aber forderte geradezu, daß er mit hellstem Bewußtsein zwischen Gefühl und poetischem Schaffen durch die Reflexion zu vermitteln suchte. Wie mit gleicher Entschiedenheit kein zweiter Dichter, erleuchtet er seine

---

[1]) G. E. Lessing als Reformator der deutschen Litteratur. Zwei Teile, Stuttgart 1881.

Empfindungen durch Begriffe, nachdem er sie durch die bildliche Darstellung greifbar gestaltet hat. „Erst die Fabeldichtung, dann seine Abhandlungen über die Fabel; erst seine Sinngedichte, dann die Abhandlung über das Epigramm; erst die Sara, dann seine Briefe an Nicolai und Mendelssohn, worin er die jenem Trauerspiel gemäße Wirkung, das Mitleid, als die wahrhaft tragische zu begründen sucht; erst die Minna von Barnhelm und die in ihrer ältesten Form schon ausgeführte Emilia Galotti, dann die Dramaturgie." Das vornehmste Beispiel jedoch für dieses wechselseitige Ineinandergreifen von Dichten und Denken bieten die Beziehungen, die zwischen dem Nathan und seinen philosophisch-theologischen Schriften stattfinden; in ihrer Erhellung feiert Fischers philosophische Interpretationsgabe einen ihrer glänzendsten Triumphe.

Auf dem Wege notgedrungener Verteidigung sind Lessings Streitschriften gegen den Hauptpastor Goeze entstanden; aber keine disponirende Kunst hätte ihre Ordnung planvoller anlegen, das Grundthema des religiösen Lebens klarer darstellen können. Die „Parabel" von der Feuersbrunst im Palaste zeichnet geistreich das Verhältnis von Religion und Bibel; auf die „Bitte" und das „Absagungsschreiben" folgt das polemische Programm, das Lessing „Axiomata" betitelt hat. Hier stehen die wuchtigen Sätze, daß der Buchstabe nicht der Geist und die Bibel nicht die Religion, daß die Bibel nicht Quelle des Glaubens, sondern der Glaube Quelle der Bibel sei. Im „Anti-Goeze" fordert Lessing deshalb das Recht der freien Prüfung der Religionsurkunden; die Frage nach dem Unterschied des wahren und falschen Glaubens, die er hier bereits stellte, nimmt er in der „Erziehung des Menschengeschlechts", die den Gegensatz von Vernunft und Offenbaruug in dem geschichtsphilosophischen Begriffe der fortschreitenden Offenbarung zu versöhnen sucht, wieder auf. Danach werden die Religionen nicht künstlich gemacht, sondern sie erscheinen mit geschichtlicher Notwendigkeit als Stufen im natürlichen Ent-

wicklungsgange der Menschheit; jede Religion ist als Erziehungsmittel für ein bestimmtes Alter derselben notwendig und berechtigt, aber nicht alle sind von gleicher Höhe der Einsicht und Läuterung. Auf diese Erkenntnis gründet sich die wahre Duldung; sie hat nichts zu thun mit dem bequemen Bildungsdünkel, dem der Sinn für die Bedürfnisse der Religion abgeht und jeder Glaube als Aberglaube erscheint; nichts mit dem Glaubensdünkel, der kein Verständnis für die historisch bedingte Verschiedenheit der Religionen besitzt und den eigenen Glauben für den alleinberechtigten hält; nichts mit der Schwärmerei, die von der Art des Fortschritts nichts weiß und ein Werk von Jahrtausenden im Augenblick vollendet sehen will.

Man vergleiche nun mit diesen theoretischen Erörterungen Lessings den Grundgedanken von „Nathan dem Weisen", und man wird der lichtvollen Analyse des Philosophiehistorikers dankbar sein, daß man Plan und Charaktere jetzt mit so tiefem Verständnis durchdringen kann, wie es ohne Kenntnis der Denkarbeit Lessings niemals erreichbar gewesen wäre. Die Erzählung von den drei Ringen ist nichts anderes, als die Erziehung des Menschengeschlechts übersetzt in die Sprache der Parabel; auch sie lehrt, daß als Erziehungsmittel alle Religionen gleich wahr und gleich falsch, als äußerliche Glaubensformen aber wertlos sind, und daß in Jahrtausenden das Symbol überflüssig sein werde, weil dann an seine Stelle die Sache getreten ist. Und was der Parabel in fernster Zukunft erscheint, die Wiedervereinigung der Menschheit als Frucht ihrer religiösen Erziehung und Reife, vergegenwärtigt die Dichtung im Umfange einer Familie. Nicht die Komposition, sondern die Grundidee ist die Hauptsache in diesem Drama; nicht aus jener, sondern aus dieser erklären sich die Charaktere. Die oberflächliche Ansicht, als ob die drei Religionen in den Charakteren personifiziert seien, hätte nie Platz greifen können, wenn man ihre religiöse Motivierung verstanden hätte. Sie versinnlichen vielmehr die Religion in

ihren wahren und ihren entstellenden Zügen, den Unterschied zwischen echtem und unechtem Glauben in einem dramatischen Gemälde, das nach der Verschiedenheit menschlicher Gemütsart seine Farben abstuft. Dem Ziele des echten Glaubens, der Selbstverleugnung, der Herzensreinheit, sind die einen näher, die anderen ferner, je nach der Macht der widerstrebenden Elemente ihrer Natur. Auf den Patriarchen, der das völlige Gegenteil echter Religiosität, den Egoismus in allen seinen Spielarten verkörpert, folgt in Daja jene unmündige Art religiöser Bildung, welcher der Glaube als ein Besitz erscheint, mit dem man gegen Andersgläubige Staat macht. Dem Glaubensdünkel steht im Tempelherrn der Stolz des Freigeistes gegenüber, dessen innerer Widerspruch darin liegt, daß er den Glaubenswahn verachtet und doch auf die Befangenen hochmütig herabsieht. Streitet in ihm die Selbstverleugnung mit der Unduldsamkeit gegen die Armen im Geiste, so stößt sie sich bei dem schlichten, ehrlichen Klosterbruder an der Demut, die in ihrer Flucht vor der Welt zum Kleinmut herabsinkt; darum ist sie in beiden gebunden und unfrei. Und auch bei dem sonst so freien Derwisch wird die Weltentfremdung zur Klippe der Selbstverleugnung; seine Menschenliebe, der es erst in der Einsamkeit der Wüste wohl wird, kann nicht die rechte sein. Saladin erscheint als Typus der Selbstverleugnung auf der Höhe der Welt: bedürfnislos, ohne Kleinlichkeit, empfänglich für alles Große und Edle, begabt mit dem Talent neidloser Duldung. Doch auch diese großartige Natur hat ihre Mängel; der natürliche Adel ist die Wurzel seines Charakters, aber an seinen natürlichen Neigungen scheitert unter Umständen seine Selbstbeherrschung: weder hält er im Guten das richtige Maß, noch bleibt er frei von Fehltritten, von despotischen Anwandlungen. Diese letzte Bedingung, daß die Selbstverleugnung nicht auf beweglichen Neigungen, sondern auf wahrer Weisheit und Menschenkenntnis beruhe, die sich selbst nicht untreu werden kann — sie erfüllt sich erst im Charakter Nathans. In

einem Kampfe, der niedrige Naturen zu Shylocks macht, im Kampfe mit der Intoleranz seiner angestammten Religion und zugleich mit ungerechter Unterdrückung hat er sich geläutert zu wahrer Aufopferung und Menschenliebe, die weder über Stolz noch über Furcht strauchelt. In ihm hat Lessing poetisch verklärt, was ihm als Endziel der Erziehung des Menschengeschlechts vorschwebte.

5. Man könnte nun einwenden: in Lessings und Schillers Poesie ist ein höherer oder geringerer Grad von Reflexion vorhanden, da mag die Philosophie immerhin helfend eingreifen. Aber von Übel ist sie doch wohl bei dem Dichter, dessen genialer Instinkt mit ahnender Divination Stoff und Form ineinsschaute, in dessen Phantasie ohne Dazwischenkunft des Gedankens die Empfindung zur Anschauung wurde? Die Antwort lautet: mit Bewußtsein freilich hat Goethe selten philosophisch gedichtet, und wo er es that, handelt es sich vorwiegend um äußerlich Angeeignetes von nebensächlichem Belang, z. B. bei gewissen Partieen im zweiten Teile des Faust. Aber als poetischer Reflex legte ihm im erhöhten Bilde Alles sich nieder, im Helldunkel der Stimmung und mystischen Ahnung rang aus ihm Alles mit elementarer Gewalt sich hervor, was an bahnbrechenden Ideen die Größten seiner Zeitgenossen bewegte — in so überwältigender Fülle und Herrlichkeit, daß nach Friedrich Vischers treffendem Wort selbst die Philosophie sich nicht rühmen darf, anders als mit Anstrengung aller ihrer Mittel seinem Schaffen in die Tiefen folgen zu können, „um die verwickelten Gedankensummen aus ihm zu ziehen". In philosophisch gerichteten Zeitaltern findet eben der Dichter, indem er mit souveräner Willkür jeden Stoff, der ihn anzieht, sich zu eigen macht, als Objekt auch die Arbeit der Denker vor; hie und da mag sein Genius sogar der philosophischen Formel vorauseilen. Deshalb bieten der Philosophie gerade Goethes Dichtungen einen unerschöpflichen Reichtum der feinsten Probleme; und da er im universalistischen Drange seines weltumfassenden Geistes

auch genug der Stunden hatte, wo er theoretisch eine Weltanschauung sich aufzubauen und diese mittelbar für sein Dichten fruchtbar zu machen suchte, wo er aus der Hand der Wahrheit den Schleier der Dichtung empfing, so entsteht ihm gegenüber für die Litteraturgeschichte die zwiefache Aufgabe, sowohl seine Weltanschauung wie deren Spiegelung in seinen Schöpfungen sich zum Bewußtsein zu bringen.

Zur Lösung der einen wie der anderen Aufgabe hat Kuno Fischer überaus gehaltreiche Beiträge gegeben. „Der Dichter," schreibt er einmal, „schreitet an den Philosophen fort und reift an ihren Ideen"; und so zeigt er fürs erste die Wahlverwandtschaft auf, die Goethe mit den großen Denkern der Neuzeit verband.[1]) Mit Spinoza sympathisierte der Dichter in der Ruhe und Klarheit, welche die reine Kontemplation der Dinge gewährt; im amor dei erkannte er jenen hohen Seelenfrieden, den er auf dem Wege seiner künstlerischen, intuitiven Weltbetrachtung im eigenen Gemüt fand und erlebte, mit dem er den Sturm seines leidenschaftlich bewegten Herzens gern beschwichtigte. „Du gabst mir Ruh, wenn durch die jungen Glieder die Leidenschaft sich rastlos durchgewühlt": seine Göttin, der diese Anrufung gilt, ist die Wahrheit. Und sein Faust giebt der vom Druck der Begierden erlösten Geistesstimmung, in der das Gemüt der Erkenntnis des Ewigen wie von selbst sich zuwendet, den echt spinozistischen Ausdruck:

> „Entschlafen sind nun wilde Triebe
> Mit jedem ungestümen Thun;
> Es reget sich die Menschenliebe,
> Die Liebe Gottes regt sich nun."

„Ist doch die Intellektualliebe Spinozas," fügt Fischer in geistvoller Wendung hinzu, „selbst eine Intuition, worin der anschauende und der denkende Verstand einander begegnen dürfen und also der phantasievollste Dichter mit dem

---

*) Geschichte der neueren Philosophie, Band II, 2. Auflage, S. 867 flg.

strengsten mathematischen Denker wohl übereinstimmen konnte.“ Ein Spinozist im strengen Sinne des Systems, dem der Mensch nur eine vorübergehende Modifikation der ewigen Substanz ist, konnte er freilich bei dem unveräußerlichen Gefühl seiner individuellen Ursprünglichkeit niemals werden. Sein Pantheismus war ein dichterischer, durchdrungen von jener phantasiegemäßen Vorstellungsart, die das Göttliche in der Welt, das Geistige im Natürlichen zu schauen bestrebt ist. Ihm war der Begriff der Leibnizischen Monade eingeboren, der die absolute Eigentümlichkeit der menschlichen Seele festhielt und zugleich das Geistige und Körperliche in Eins faßte; auf diesen Begriff gründet sich jene echt Goethesche Anschaunng einer gesetzmäßigen, kontinuierlichen Entwicklung in allen Dingen, die er mit so vielem Eifer an Steinen, Pflanzen und Tieren verfolgte, jener Zug nach Erschauung der Einheit des Naturlebens, aus welchem heraus der Erdgeist im Monolog „Wald und Höhle“ vor Faust die Reihe der Lebendigen vorüberführt und im stillen Busch, in Luft und Wasser seine Brüder ihn kennen lehrt, nachdem seinem Dichter in der Betrachtung der Gärten von Padua und Palermo die Ansicht von der Pflanzenmetamorphose sich bestätigt hatte. „Identität von Natur und Geist (darin können wir mit Fischer die Quintessenz erblicken) und naturgemäße organische Entwicklung in allen Dingen: diese beiden genau verbundenen Begriffe bilden die Mittelpunkte der Goetheschen Weltanschauung, die kein System, sondern das Bedürfnis seiner Seele und darum freier Entwurf war.“ Es ist kein Zufall, daß die beiden hervorragendsten Vertreter dieses Identitäts- und Entwicklungsprinzips, Schelling und Hegel, mit Goethe zu gleicher Zeit lebten und unter allen Dichtern sich ihm am nächsten verwandt fühlten. Es ist ebenso wenig ein Zufall, daß Goethe, der natürliche Feind des Dualismus, den unversöhnlichen Gegensatz zwischen Naturalismus und Theismus, den der Gefühlsphilosoph Fr. H. Jacobi so hartnäckig behauptete, im Bunde mit Schelling

als etwas Fremdes von sich wies. Gegen Jacobi richtete er das mächtige Gedicht „Groß ist die Diana der Epheser"; dem künstlerischen Genius Goethes erscheint hierin Jacobis gestaltloser und unsichtbarer Gott als ein unheimliches Wesen, das mit der Natur auch die Kunst von sich ausschließt: „Als gäb's einen Gott so im Gehirn, da hinter des Menschen alberner Stirn, der sei viel herrlicher als das Wesen, an dem wir die Breite der Gottheit lesen."

Poetisch empfunden, künstlerisch geschaut tritt in den Werken Goethes diese Weltanschauung ausdrucksvoll vor uns hin. Der Vermenschlichung des Transscendenten giebt er in der „Iphigenie" eine tiefsinnige ethische Wendung; ihrem Grundgedanken, daß alle menschlichen Gebrechen reine Menschlichkeit sühne, hat Fischer nach seiner metaphysischen Tragweite zum ersten Male eine Betrachtung gewidmet, die uns die eminent moderne, echt humanitäre Sinnesart Goethes handgreiflich vor Augen stellt.[1]) Vom kirchlichen Mysterium des stellvertretenden Leidens sieht er im Charakter der Iphigenie den Schleier gehoben. „Es ist kein Mysterium," so führt er aus, „daß das Schuldgefühl besser ist als die Schuld, daß die lauterste Gesinnung zugleich die liebevollste ist, die das tiefste Mitgefühl mit dem Unglück Anderer hegt .... Die Schuld fällt in die bösen Menschen „mit dem scheuen, düstern Blick", das Schuldgefühl in den guten; dieser leidet für jene, ob nun der böse Mensch er selbst in seiner Vergangenheit ist, oder ob es seine Blutsverwandten sind oder seine Mitmenschen." In diesem Sinne leidet Iphigenie. Aus dem fluchbeladenen Hause des Tantalus ist sie als die einzige reine Seele hervorgegangen; mit ergebener Gelassenheit büßt sie die Frevel ihres Geschlechts und erwirbt sich dadurch das Anrecht, ihre Sendung zu erfüllen, in ihrem Bruder Orestes ihr Haus zu entsühnen. — Niemals aber sind die ewigen Probleme von Sein und Nichtsein, um welche die Triumphe

[1]) Goethes Iphigenie. Heidelberg 1888 (Goethe-Schriften 1).

und die Leiden der Menschheit sich drehen, vom Standpunkt des Humanitätsgedankens mit einer ähnlichen Vereinigung von philosophischer Tiefe und dichterischer Vollkraft ergriffen worden, wie im „Faust". Daraus erklärt sich, daß Schelling und Hegel unter den Ersten die in der Dichtung liegende Offenbarung begriffen und mit stürmischer Begeisterung sie begrüßten.[1]) Ihrem Vorbilde hat Kuno Fischer mit einer Intensität, wie neben ihm kein zweiter außer Friedrich Theodor Vischer, sich angeschlossen und mit dem Senkblei der philosophischen Reflexion an die Ergründung des Wunderwerks sich gewagt.[2]) „In dem Zeitalter der deutschen Philosophie," erklärt er, „das von den Anfängen der Epoche Kants bis zum Tode Hegels reichte, entstand, entwickelte und vollendete sich der Goethesche Faust. Die alte Fabel vom deutschen Magus des sechzehnten Jahrhunderts und die neuen Ideen der deutschen Philosophie, welche das letzte Menschenalter des vorigen, das erste dieses Jahrhunderts bewegt haben: das sind die Elemente, welche unser Gedicht in sich aufnehmen und verbinden mußte, denn es durfte weder seine Geburt noch seine Erbschaft verleugnen. Darum ist dieses Werk kraft seines Ursprungs eine religiöse und philosophische Dichtung, die ohne Erkenntnis der in ihr wirksamen Ideen nicht wohl gefaßt und durchdrungen werden kann. Das Verständnis desselben war und bleibt deshalb eine philosophische Aufgabe." In dem Prolog im Himmel findet Fischer das Thema der Faust-Dichtung symbolisch vorgezeichnet; hier wird über Faust entschieden, aber die Entscheidung wird nicht als dunkles Verhängnis behandelt, das ein deus ex machina fabriziert, sondern „als das Gesetz seiner eigenen Entwicklung,

[1]) Ganz in unserem Sinne hat Viktor Hehn diesen Umstand verwertet: „Erst die Philosophie war es, die im Faust die Krone von Goethes Schöpfungen erkannte, indem sie darin ihr eigenes Wesen dichterisch wiedergespiegelt fand" (Gedanken über Goethe, S. 149 der 2. Aufl.).

[2]) Goethes Faust nach seiner Entstehung, Idee und Komposition. Zweite Auflage, Stuttgart 1887.

das uns in himmlischer Klarheit einleuchtet, bevor es sich im Drange des Lebens erfüllt". In dem Schicksale des Faust, das einen Augenblick wie schwebend erscheint zwischen dem Herrn und dem Satan, handelt es sich um die Lebensfrage der Menschheit. Wenn höchstes Streben zu nichte werden, wenn jene echte Nichtbefriedigung, die nicht aus dem Elend der Welt, sondern aus den Hemmnissen der eigenen Kraft quillt, der Hölle verfallen kann, dann giebt es nichts wahrhaft Erhabenes in der Welt, dann ist das Menschengetriebe ein leeres Possenspiel. Daß es sich nicht so verhält, daß die Menschheit zur Lösung einer sittlichen Weltaufgabe berufen ist, bezeugt der Herr mit dem Hinweis auf Faust. Sowohl dem Herrn wie dem Teufel gilt Faust als Repräsentant und Typus der Menschheit; dem Satan erscheint als Tollheit, als flackerndes Irrlicht, worin Gott die höchste Bethätigung des Menschengeistes erblickt: das titanische Streben, das Universum zu zwingen. Mit Kant, der im Kampfe zwischen dem guten und bösen Prinzip an die menschliche Willenskraft appellierte, mit Fichte, dessen Weltansicht von der Idee des absoluten Strebens durchdrungen war, sieht Goethe das Wesen und die Bestimmung der Menschheit in ihrer fortschreitenden Läuterung: die Gedanken der Philosophen, die in den höchsten Gegensätzen die höchste Versöhnung anstrebten, gestalten sich ihm zur Tragödie, zur Tragödie der Menschheit. Mit erhabenem Humor läßt Gott den Teufel gewähren, gestattet er ihm, den Faust seine Straße sacht zu führen; der Geist der Versuchung gehört in die sittliche Welt und hilft unfreiwillig am Werke der Schöpfung, da ohne ihn das Streben erschlaffen würde. Mephistopheles kennt nur die kleine, vom Elend geplagte Menschenwelt; was auch dem schlauesten der Teufel verschlossen bleibt, ist das ihr eingeborene Sehnen nach Klarheit. Das Werdende, das ewig wirkt und lebt, zu erkennen, vermag nur die liebevolle, von der Schönheit der Welt ergriffene Betrachtung der Kinder des Lichts. So ist im Prolog die Grundidee völlig ent-

halten; sein Thema von ewigem Inhalt, von dem Fall und der Läuterung des Menschen, erhebt den Faust zu unserer divina commedia. Das Drama in seinem Verlaufe veranschaulicht die auf einander folgenden Phasen der Prüfung: Faust erklimmt eine Höhe, wo die Weltgenüsse und das Weltelend ihm nichts mehr anhaben, wo er sagen darf: „Genießen macht gemein". Nicht den Irrtum schließt diese Höhe aus, wohl aber den Fall in das Netz des Versuchers; nicht Unfehlbarkeit, aber Unverführbarkeit wird erreicht, und zwar ohne himmlische Zuthat, ohne Verklärung von außen. „Eben darin liegt," schließt Fischer seine gedankentiefe Erörterung, „bei der Gleichartigkeit des Themas der Unterschied zwischen Dante und Goethe, zwischen dem Dichter des Mittelalters und der Neuzeit: daß bei diesem das Leben selbst das gewaltige Fegefeuer, die Welt selbst das große Purgatorium ist, und die Entwicklungsstufen einer bedeutenden Menschennatur zugleich Läuterungsstufen sind."

6. Endlich bedarf es noch eines Wortes zur Kennzeichnung einer letzten Grundform, in welcher das Eingreifen der Philosophie in die Entwicklung des Poeten zu Tage tritt. Wie sie bei Schicksalen, die ihnen ans innerste Mark greifen, von selbst sich ihnen aufdrängt und für sie weiterhin teils Maxime des Handelns, teils Durchgangspunkt zwischen Leben und Dichtung wird, darf die Forschung schon vom Standpunkte des biographischen Interesses aus nicht übersehen: „Lebenszustände vergeistigen sich in Lebensanschauungen, und diese verdichten sich wieder zu Schicksalen." Unter unseren Heroen steht hier wiederum Schiller im Vordergrunde. Seine Erlebnisse führten ihn zu grüblerischen Stimmungen, für welche er in ethischen Theorieen Anhaltspunkte fand. Aus einem mit philosophischer Abstraktion gemengten Gefühlsleben sind seine Lauragedichte hervorgegangen; namentlich „Das Geheimnis der Reminiscenz an Laura" ist durchdrungen von den metaphysischen Grundgedanken der platonischen Lehre. In der Seele des

Dichters wogte damals der Streit zweier Weltanschauungen, die Fischer unter der Bezeichnung „Theosophie und Atheismus“ mit großer Feinheit charakterisiert hat; nach der einen herrscht die Weltharmonie und in ihr Gott und die Liebe, nach der anderen der öde Weltmechanismus und kraft desselben Tod und Verwesung. Je idealer und optimistischer Schiller von sich aus gesinnt war, desto schmerzlicher empfand er als Regimentsmedikus die Nichtigkeit seiner Umgebung, desto ungestümer lehnte er sich auf gegen die Fesseln, die ihn an der Ausübung seiner Geisteskräfte hinderten; niemals aber behielt, wie in seiner gährendsten Zeit das Gespräch „Der Spaziergang unter den Linden“ bezeugt, der Materialismus bei ihm das letzte Wort. Wie weit die poetischen Wirkungen dieser seelischen Kämpfe sich erstrecken, zeigt Fischer an der merkwürdigen Thatsache, daß in den „Räubern“ die Anschauungen der beiden feindlichen Brüder in einem Punkte harmonieren: Karl Moor erscheint das Leben gleich einem bunten Lottospiel ohne Treffer, Franz Moor erscheint es gleich einem Moraste. Aber die praktischen Folgerungen, die sie ziehen, laufen einander schnurstracks zuwider; „so viel hängt davon ab, welcher Art die Motive des Materialismus sind: ob eine erhabene Gesinnung nach dem Schiffbruch ihrer Ideale in ihm strandet oder die niedrigste Selbstsucht zu flotter Fahrt mit ihm segelt.“ Und so viel hängt für die homogene Beurteilung derartiger Motive davon ab, daß man philosophisch untersucht, auf welche Zustände im Innern des Dichters ihre Entstehung sich zurückführt. Wie eine Warnung an den akademischen Unterricht der Gegenwart klingen die energischen Sätze, in denen Fischer seine Ansicht hierüber zusammenfaßt: „Die Philosophie ist in die neue Litteratur dergestalt eingedrungen und mit der poetischen verschwistert, daß man diese unmöglich ohne jene verstehen, geschweige lehren kann. Dies gilt von der neueuropäischen Litteratur insgesamt, ganz vorzüglich von der deutschen und zwar bis zum heutigen Tag.“

---

halten; sein Thema von ewigem Inhalt, von dem Fall und der Läuterung des Menschen, erhebt den Faust zu unserer divina commedia. Das Drama in seinem Verlaufe veranschaulicht die auf einander folgenden Phasen der Prüfung: Faust erklimmt eine Höhe, wo die Weltgenüsse und das Weltelend ihm nichts mehr anhaben, wo er sagen darf: „Genießen macht gemein". Nicht den Irrtum schließt diese Höhe aus, wohl aber den Fall in das Netz des Versuchers; nicht Unfehlbarkeit, aber Unverführbarkeit wird erreicht, und zwar ohne himmlische Zuthat, ohne Verklärung von außen. „Eben darin liegt," schließt Fischer seine gedankentiefe Erörterung, „bei der Gleichartigkeit des Themas der Unterschied zwischen Dante und Goethe, zwischen dem Dichter des Mittelalters und der Neuzeit: daß bei diesem das Leben selbst das gewaltige Fegefeuer, die Welt selbst das große Purgatorium ist, und die Entwicklungsstufen einer bedeutenden Menschennatur zugleich Läuterungsstufen sind."

6. Endlich bedarf es noch eines Wortes zur Kennzeichnung einer letzten Grundform, in welcher das Eingreifen der Philosophie in die Entwicklung des Poeten zu Tage tritt. Wie sie bei Schicksalen, die ihnen ans innerste Mark greifen, von selbst sich ihnen aufdrängt und für sie weiterhin teils Maxime des Handelns, teils Durchgangspunkt zwischen Leben und Dichtung wird, darf die Forschung schon vom Standpunkte des biographischen Interesses aus nicht übersehen: „Lebenszustände vergeistigen sich in Lebensanschauungen, und diese verdichten sich wieder zu Schicksalen." Unter unseren Heroen steht hier wiederum Schiller im Vordergrunde. Seine Erlebnisse führten ihn zu grüblerischen Stimmungen, für welche er in ethischen Theorieen Anhaltspunkte fand. Aus einem mit philosophischer Abstraktion gemengten Gefühlsleben sind seine Lauragedichte hervorgegangen; namentlich „Das Geheimnis [illegible] niscenz an Laura" ist durchdrungen von den me[illegible] Grundgedanken der platonischen Lehre. In de[illegible]

Dichters mochte damals [illegible]
die Fächer unter der [illegible]
mus" mit großer [illegible]
einer herrscht die [illegible]
Liebe, nach der anderen [illegible]
traf denselben Tod [illegible]
optimistischer Schiller [illegible]
schmerzlicher empfand er die [illegible]
keit seiner Umgebung, [illegible]
gegen die Fesseln, die [illegible]
kräfte hinderten [illegible]
gährendsten Zeit [illegible]
den Linden" begann [illegible]
Wort. Wie [illegible]
Kämpfe sich [illegible]
Thatsache, daß [illegible]
beiden feindlichen [illegible]
Karl Moor [illegible]
spiel ohne [illegible]
Moralite [illegible]
laufen [illegible]
ab, welcher [illegible]
eine [illegible]
in ihm [illegible]
Fahrt mit [illegible]
Beurteilung [illegible]
sophisch [illegible]
Dichters [illegible]
an den [illegible]
energisch [illegible]
zusammen [illegible]
dergestalt [illegible]
daß [illegible]

## II. Die entwicklungsgeschichtliche Methode.

Hiermit ist evident erwiesen, daß ohne die Basis gründlicher philosophischer Kenntnis das Gebiet unserer klassischen Litteratur weder in seinem vollen Umfange noch in seiner ganzen Tiefe durchforscht werden kann: nicht in vollem Umfange, weil unsere Dichterheroen zugleich als Denker ihre Kraft erprobt haben und Mitbegründer der modernen Weltanschauung geworden sind; nicht in ganzer Tiefe, weil gerade ihre bedeutendsten Werke als Auswirkungen der nämlichen Kulturströmung anzusehen sind, deren Niederschlag in den gleichzeitigen philosophischen Systemen erfolgt ist. Noch aber bleibt jenen Philologen, die nichts als Philologen sind, die Möglichkeit offen, den Teil der klassischen Dichtung zu ihrem Arbeitsfeld zu wählen, auf den die beiden bezeichneten Momente scheinbar keine Anwendung finden. Von vornherein wird sich freilich hiergegen das Bedenken erheben, ob man eine solche Ausscheidung aus einem in sich geschlossenen Gebiet ohne Schädigung der Sache vornehmen könne; und die Berechtigung dieses Bedenkens aufzuzeigen, würde nicht schwer fallen. Doch tiefer liegt der Grund, weshalb die Philosophie im Interesse der Wissenschaft ihre Suprematie innerhalb der litterarhistorischen Forschung zu proklamieren die Pflicht hat, weshalb wir Kuno Fischer hier eine führende Stellung zugestehen müssen. Sofern die Litteraturforschung des philosophischen Denkens, der philosophischen Methode sich entschlägt, ist sie unfähig, auf die Höhe ihrer Aufgabe sich zu erheben: diesen Satz stellen wir an die Spitze, mit ihm stehen und fallen unsere Ausführungen. Wir treten die Beweisführung an, indem wir uns zunächst die Bedeutung der philosophischen Methode klarmachen und dann im Einzelnen untersuchen, weshalb sie bei den Anforderungen, die an den Litterarhistoriker auf seinem Wege herantreten, ständig in Anspruch genommen werden muß. Deutlich

werden wir dann zugleich die Stellen erkennen, wo die Ergebnisse von Fischers logischen Untersuchungen in seine Litteraturstudien einmünden.

## A. Allgemeines.

1. Die Geschichte der Litteratur erforschen, heißt ihre Entwicklung sich zum Bewußtsein bringen. Nun bedeutet Entwicklung, das Wort im wissenschaftlichen Sinne genommen, eine Reihe zusammengehöriger Bildungsformen, weiterhin das Hervorgehen neuer, höherer Bildungsstufen aus vorhandenen, mit einem Worte Entfaltung gegebener Anlagen. Hieraus folgt, daß die Einsicht in das Wesen der Entwicklung bedingt ist durch die Einsicht in die Anlage des Subjekts, das Träger dieser verschiedenen Formen, gleichsam „der ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht" ist. Der historisch-genetischen Methode ist es nur um die äußere zeitliche Folge zu thun, und mit ihren Mitteln würde sie ein anderes Ziel auch nicht erreichen können. Jene treibende centrale Kraft, jener innere Zweck der Entwicklung bleibt ihr verborgen, oder vielmehr sie wird ihn verkennen; denn wenn sie, ihrer Aufgabe getreu, auf den Anfang eines historischen Prozesses zurückzugehen strebt, so wird sie notgedrungen die äußere Entwicklung an Stelle der inneren setzen, im Ursprung eines Subjekts Grund und Wesen desselben sehen, statt in ihm nur seine erste Erscheinungsform zu erkennen. Erst die philosophische Methode lehrt vermöge ihrer vertieften Teleologie, die sie Kant und Hegel verdankt, daß es eben dieses ideelle Subjekt, dieser substantielle Kern ist, der in allmählichem Sichausleben vom unmerklichen Keime durch immer reichere Werdeformen zum ausgereiften Gebilde sich auswächst, mag es sich nun um das gesamte geistige Leben einer Epoche, um das Innenleben eines Menschen oder um das einzelne Werk eines Künstlers handeln. In allen Fällen müssen wir uns gegenwärtig halten, daß wir den Schlüssel zum Verständnisse verlieren, sobald wir die Teile betrachten

ohne Rücksicht auf das geistige Band, das sie zusammenhält. Erst wenn Glied zu Glied planmäßig sich fügt, werden wir im Stande sein, das Wesentliche vom Zufälligen, das Echte vom Unechten zu unterscheiden und an Stelle des mechanischen Aggregats von Einzelthatsachen ein immer klarer hervortretendes organisches, harmonisches Ganze zu erblicken. Indem so die philosophische Methode die historische in sich aufhebt, nimmt sie den Charakter einer im höchsten Sinne entwicklungsgeschichtlichen Untersuchung und — vermöge ihrer Ausscheidung des Unwesentlichen — einer entwicklungsgeschichtlichen Kritik an: sachgemäße Entwicklung ist zugleich sachgemäße Kritik. Auf dieser Stufe vereinigt sich mit dem folgerichtigen Denken. der Sinn für die immanente Eigentümlichkeit der Dinge, mit dem logischen Verstande der kongeniale, der sich die fremde Vorstellungsweise erst aneignet, bevor er sie erklärt und beurteilt. Dieser Verstand begreift, daß jedes Ding seine besondere Natur und Äußerung hat, daß es mit seinem, nicht mit fremdem Maße gemessen sein will; und nur eine solche Kritik wird einer Erscheinung adäquat sein, nur eine solche wird positiven Wert haben und das Verständnis fördern. Mit unwiderleglicher Schärfe hat Kuno Fischer die philosophische Methode verschiedentlich dargestellt und begründet.[1]) „Da in der philosophischen Methode," so resümiert er sich, „der innere Zweck der Sache die Richtschnur der Methode bildet, so leuchtet ein, daß diese Methode nicht bloß der genetischen gegenüber die kritische ist, sondern unter allen Arten der Kritik die methodische Kritik ausmacht, weil sie die Sache nicht von außen beurteilt, sondern durch ihren inneren Zweck gleichsam sich selbst beurteilen läßt." Fischers litterarhistorische Schriften verhalten sich zu diesen Ausführungen, wie zum theoretischen Lehrsatz das praktische Beispiel. Und als einen Meister

---

[1]) Vgl. Logik und Metaphysik, § 72; Leibniz und seine Schule, 2. Auflage, S. 789 flg.

der kongenialen, entwicklungsgeschichtlichen Litteraturbetrachtung will unsere Charakteristik den Mann dem Verständnis nahe bringen, dem schon David Friedrich Strauß „liebevolles Eingehen auf das Einzelnste", „bewunderns-werte Leichtigkeit", in den Kern eines wissenschaftlichen Problems sich zu versetzen, als unschätzbare Gabe nachgerühmt hat.[1])

2. In den „Erklärungsarten des Goetheschen Faust",[2]) einer Art von litterarhistorischem Programm, hat Fischer mit Beziehung auf ein bestimmtes Thema die Grundzüge seiner entwicklungsgeschichtlichen Methode skizziert. Unter scharfer Kennzeichnung der Abwege sowohl der philosophischen wie der historischen und philologischen Methode, von welchen noch die Rede sein wird, spricht er hier das treffende Wort: „Die philosophische Methode, die heut diesen Namen verdient, ist selbst historischer Art." Er hätte mit gleichem Recht sagen dürfen, die litterarhistorische Betrachtung, die diesen Namen verdiene, müsse philosophisch sein. Nun sind es drei Hauptstadien, die den Weg des Litterarhistorikers bezeichnen. Zunächst hat er den Dichter einzureihen in den geschichtlichen Werdegang seines Volkes; dann hat er der einzelnen Individualität in ihrer selbständigen Bethätigung nachzugehen; schließlich sind die Werke des Dichters abgerundete Gebilde, die wiederum eine eigene Untersuchung erheischen. Somit setzt die entwicklungsgeschichtliche Litteraturbetrachtung bei ihren Vertretern das dreifache Rüstzeug des Historikers, des Psychologen und des Ästhetikers voraus; oder was dasselbe ist: zuerst muß der psychologische und ästhetische Standpunkt dem historischen Standpunkt untergeordnet werden, dann der historische und ästhetische dem psychologischen, schließlich der historische und psychologische dem ästhetischen. Natürlich greifen diese einzelnen Momente häufig ineinander über;

---

[1]) Litterarische Denkwürdigkeiten, S. 33.

[2]) Heidelberg 1889 (Goethe-Schriften 2).

die geschichtliche und ästhetische Würdigung kann der Psychologie so wenig entraten, wie das psychologische Eindringen der Mithilfe von Seiten geschichtlicher und ästhetischer Bildung. Pflicht des Litterarhistorikers ist es, sich stets darüber klar zu werden, auf welchem dieser Faktoren im einzelnen Falle das sachliche Gewicht liegt, und den ausschlaggebenden Faktor seinerseits zu accentuieren; nach der gleichen Richtschnur muß unsere Erörterung bei der Auswahl ihrer Belege vorgehen. Damit wird der Wahrheit gleichzeitig die Genugthuung zu Teil, zu gewahren, wie jene drei Momente selbst aufeinander hinweisen, einander fordern und demgemäß eins das andere bestätigt und erleuchtet. Wer aber anfangs bezweifeln sollte, daß eine so einfache, auf wenige große Grundzüge zurückführbare Betrachtungsweise für ein so gewaltiges Gebiet ausreiche, der wird um so angenehmer überrascht sein, aus den beigebrachten Beispielen zu ersehen, welchen quellenden Reichtum von echter Erkenntnis und Belehrung sie in Fischers Werken zu Tage gefördert hat; denn alle wesentlichen Fragen der litterarhistorischen Forschung erhalten durch sie ihre prinzipielle Entscheidung.

3. Bevor wir unserer speziellen Auseinandersetzung uns zuwenden, mag erst ein oft gehörter Einwand abgefertigt werden. Diejenigen, die der Philosophie unkundig sind, glauben einen Trumpf auszuspielen, wenn sie den gesunden Menschenverstand als ihren Leitstern bezeichnen, ja die philologische Methode mit ihm wohl geradezu identifizieren. Leider erweist sich diese Eröffnung, bei Licht besehen, als eine nichtssagende Redensart, nur dazu angethan den Sachverhalt zu verschleiern, indem sie den Anschein erweckt, als gingen andere Leute ohne gesunden Menschenverstand zu Werke. Es gehört nicht eben großer Scharfsinn dazu, die Haltlosigkeit der Behauptung zu erkennen. Man denke einmal, jemand, der eine Pflanze oder einen Himmelskörper beobachten wolle, verhielte sich ablehnend gegen den Gebrauch des Mikroskops oder des Fernrohrs unter Be-

rufung auf sein gesundes Auge; es würde ihm bald klar werden, daß unbewaffnet auch das beste Auge der Aufgabe gegenüber versagt, daß wissenschaftliche Erforschung und naive Betrachtung zwei verschiedene Dinge sind. Und bei den spröden abstrakten Fragen, die auf den inneren Zusammenhang der geschichtlichen Mächte, auf die geheimen Regungen des Seelenlebens, auf den komplizierten Bau eines Kunstwerks zielen, sollten wir mit unserem gewöhnlichen Denken etwas ausrichten? Nein, um zur wissenschaftlichen Erkenntnis zu befähigen, bedarf der gesunde Menschenverstand der Zucht, der Schulung durch die Philosophie und ihre Einsichten in das Wesen des menschlichen Geistes, wie das natürliche Sprechen der Schulung durch die Grammatik und ihre Einsichten in das Wesen der Sprache; und der Unterschied zwischen dem urwüchsigen Botaniker oder Astronomen und dem urwüchsigen Litterarhistoriker besteht nur darin, daß die einen durch die sinnfällige Sprache der Thatsachen sofort Lügen gestraft werden, während die Blöße des anderen durch den abstrakten Charakter seiner Probleme dem ungeübten Blicke zeitweilig verhüllt wird.

### B. Das historische Element.

1. Der rein historische Standpunkt drängt sich uns in erster Reihe auf; denn zunächst als ein integrierender Teil der Universalgeschichte erscheint die Litteraturgeschichte, als höchste Blüte einer Kultur die Poesie; und bevor wir die Sonderleistungen eines Dichters festzustellen vermögen, müssen wir erst wissen, wie weit er in seiner Zeit und seinem Volke wurzelt, wie weit er an dem allgemeinen Geist einer Epoche teilnimmt, ihre Zweifel löst und ihre Errungenschaften weiterführt. Ihn einzuordnen in den Gang der geschichtlichen Entwicklung, ist eine nicht zu umgehende Aufgabe; und da die tieferen historischen Wandlungen des Kunstlebens nur aus den zu gleicher Zeit wirksamen Haupt- und Grundideen zu erkennen sind, ergiebt sich mit Not-

wendigkeit die stete Berücksichtigung der geistigen Substanz des geschichtlichen Prozesses überhaupt. Hören wir darüber einen Historiker ersten Ranges, zugleich einen der engsten Bundesgenossen Fischers, Eduard Zeller[1]: „Die philosophische Betrachtung der Geschichte ist mit dem geschichtlichen Empirismus am vollständigsten verschmolzen: sie tritt der Geschichtschreibung nicht äußerlich gegenüber, sondern durchdringt sie von innen als der das Ganze erfüllende Geist, der organische Zusammenhang der Thatsachen tritt ungesucht an ihnen selbst hervor, und der Leser hat nie zu befürchten, daß das geschichtliche Verfahren deshalb weniger streng sein könnte, weil die Philosophie dem Geschichtschreiber für den inneren Zusammenhang der Thatsachen das Auge geöffnet hat." Demgemäß charakterisiert Zeller (in Übereinstimmung mit F. Chr. Baur) die philosophische Geschichtsauffassung als „die Idee einer innerlich notwendigen, mit immanenter Dialektik sich vollziehenden, alle Momente, welche im Wesen des Geistes liegen, nach einem festen Gesetze zur Erscheinung bringenden Entwicklung der Menschheit." Dadurch wird jede Erscheinung an den Ort gestellt, den sie in der geschichtlichen Weltordnung einnimmt, begriffen aus der Herrschaft einer bestimmten Kulturströmung, eines bestimmten Ideenkomplexes, und doch die dialektische Konstruktion vermieden, da ja die Untersuchung an dem aktuellen Gange der Geschichte ständig einen festen Halt besitzt.

Unter diesem Gesichtspunkte erscheint die Geschichte der Nationallitteratur als eine Reihe von poetischen Bildungsprozessen, die sich als Spiegelungen des Zeitgeistes in ihr manifestieren und ausleben. Immer höhere und mannig-

[1]) Vorträge und Abhandlungen I, S. 476. Zur näheren Erläuterung und gleichzeitig zur Verhütung von Mißverständnissen vergleiche man die ebenso besonnenen wie entschiedenen Ausführungen Zellers über „Aufgabe und Methode der Geschichtschreibung" im ersten Abschnitt der bewunderungswürdigen Einleitung zur „Philosophie der Griechen" (Band I, S. 8—17 der vierten Auflage).



fachere Aufgaben treten an die Dichtung heran und werden in wachsender Vervollkommnung Schritt für Schritt gelöst; eine Dichtergruppe wird durch eine kommende abgelöst und ergänzt, bis ein Zeitalter sich erfüllt hat, zur Rüste geht und einem neuen Platz macht. Das ist die geschichtsphilosophische Auffassung litterarhistorischer Vorgänge, wahrhaft kritisch und von unvergleichlicher Objektivität, da sie das relative Recht einer jeden Werdeform anerkennen läßt durch die nachfolgenden Werdeformen, welche sie überwinden und ihre Erbschaft antreten. In jenen ewig denkwürdigen Worten seiner Dogmatik,[1]) die kein Historiker ungestraft ignorieren kann, hat Strauß diese Auffassung fixiert: „Die subjektive Auffassung des Einzelnen ist ein Brunnenrohr, das jeder Knabe eine Weile zuhalten kann; die Kritik, wie sie im Laufe der Jahrhunderte objektiv sich vollzieht, stürzt als ein brausender Strom heran, gegen den alle Schleusen und Dämme nichts vermögen." Für unser Humanitätszeitalter mit seiner fundamentalen geistigen Umwälzung fällt dieser Gedanke besonders schwer ins Gewicht; mit Freude begrüßen wir es daher, daß Kuno Fischer unter dem angegebenen Gesichtspunkte der sich selbst kritisierenden Entwicklung den Gang der neueren deutschen Litteratur bis Lessing in großen Zügen verfolgt hat.

In kontinuierlichem Fortschritt, in langsamer organischer Folge vollzieht sich nach Fischers Darstellung seit der Reformation die Herausringung der Nationallitteratur aus dem Phantasieleben des deutschen Volkes. Die Reformation war eine deutsche That, und in Luthers Bibelübersetzung, im evangelischen Kirchenlied übte sie auf die Litteratur nachhaltigen Einfluß aus; aber diese von Grund aus zu erneuen, eine nationale Dichtung hervorzubringen, daran hinderte sie ihre Beschränkung auf das kirchlich-religiöse Gebiet und die unvermeidliche Spaltung der Nation in zwei Bekenntnisse. Die gleichzeitige Renaissance

[1]) I, S. X.

erzeugte durch die Humanisten eine neulateinische Poesie; aber diese blieb naturgemäß gelehrte Kunstdichtung, eine Sache technischer Geschicklichkeit, unfähig den Geist der deutschen Dichtung zu beleben. Zur Erneuerung unserer Litteratur waren nichtsdestoweniger beide Epochen unentbehrlich: die Reformation durch die Geistesfreiheit, die ihr zu Grunde lag, die Renaissance durch die Geistesbildung, die sie besaß. Aber der deutsche Geist mußte den weiten Weg durch die Schule des griechischen und römischen Altertums, durch die romanischen Litteraturen und durch die englische Dichtung nehmen, um zu sich selbst zu kommen: auf dem Pfade der Tradition schritt er von Luther zu Lessing fort. Im Übergange vom sechzehnten zum siebzehnten Jahrhundert gab es ein Menschenalter, während dessen die deutsche Sprache in der Dichtung so gut wie verstummt war; als sie wieder zu reden begann und statt lateinischer Verse deutsche machte, war die entscheidende That nicht Poesie, sondern „Poeterey", die Verskunst von Opitz. Als dann dem dreißigjährigen Kriege die Widerstandskraft unseres Volkes erlag, trat auch in unserer Litteratur der vollkommenste Niedergang ein; in den schlesischen Dichterschulen vereinigen sich alle Untugenden und Armseligkeiten schülerhafter Stümperei. Aus einer schlechten Schule in eine bessere kam die deutsche Litteratur erst durch Gottsched; bei ihm sollte in der Poesie Alles nach lehr- und lernbaren Regeln gehen: richtig denken hieß nach Regeln denken, richtig dichten hieß nach der Lehre dichten. Von der Dichtung aber gilt, wie von den Gemütsbewegungen, daß sie zwar ihre Regeln und Gesetze haben, die man erkennen kann, daß sie aber nicht aus Regeln entstehen; darum war Gottscheds Anschauung völlig verfehlt. Gerade hier befinden wir uns an einer Stelle, wo die relative Notwendigkeit eines absolut falschen Standpunktes betont werden muß. „Gottscheds Verdienst bleibt," hebt Fischer hervor, „daß er die Aufgabe der Reform auf die Tagesordnung der deutschen Litteratur gebracht hat..... Die

Dinge müssen offenbar werden, um gerichtet zu werden, es mußte sich zeigen, daß aus dem Standpunkte und mit den Mitteln Gottscheds die Poesie weder erzeugt noch verstanden werden konnte." Den Anfang der besseren Einsicht machten die Schweizer unter Bodmers Führung: die Rechte der Phantasie verteidigten sie wenigstens innerhalb der poetischen Theorie. Ein geborener Dichter mußte diese Theorie zur Wahrheit machen und Gottsched durch die That überwinden. Er erschien in Klopstock, nachdem schon in Hagedorn und den Anakreontikern die ersten kleinen Anfänge einer deutsch empfundenen Renaissance sich bemerkbar gemacht hatten. In Klopstock brechen große, nie alternde Empfindungen endlich wieder mit deutscher Urgewalt aus dem Herzen hervor, nach langer verkümmerter Existenz in elenden Romanen und Reimereien; aber er war lediglich der Dichter der erhabenen Empfindung, des lyrischen Aufschwungs, eine abstrakte Natur, deren Zug nach den blauen Höhen ging. Erst in Lessing wurde nach so gründlicher Vorbereitung auf dem gesamten Gebiet unserer Litteratur der Durchbruch zur eigenen Originalität vollzogen; wie mächtig die Krisis war, die er entschieden hat, zeigt auf einen Blick die Vergleichung der Dichter vor und nach ihm: vorher — Gottsched, Hagedorn, Klopstock; nachher — Herder, Goethe, Schiller. So wird der Grund immer tiefer gelegt, und wie Klopstock und Wieland sich in Lessing und Herder auf höherer Stufe wiederholen, so wird durch Goethe und Schiller schließlich das poetische Können in einen Brennpunkt gesammelt und auf den stolzesten Gipfel gehoben.

2. Aus dieser Betrachtung der litterarischen Bewegung ergiebt sich sofort ein zweites Merkmal des geschichtsphilosophischen Standpunktes. Es sind einzelne hervorragende Persönlichkeiten, deren sich die Geschichte vor anderen als der aktiven Träger ihrer fortschreitenden Entwicklung bedient; die welthistorischen Individuen realisieren die allgemeinen geschichtlichen Ideen, ihre partikularen

Zwecke dienen dem Willen der Gesamtheit: sie sind die „Geschäftsführer“ des Weltgeistes, die, wie Hegel[1]) so schön ausgeführt hat, ihren Beruf nicht bloß aus dem ruhigen Lauf der Dinge, sondern aus einer unterirdischen Quelle mit verborgenem Inhalt schöpfen. Getrieben von einem Instinkt, der unbewußt vollführt, was in der Zeit liegt, bringen sie den weitergeschrittenen Geist der Geschichte der Menschheit zum Bewußtsein und führen die nächste notwendige Stufe der Entwicklung herbei, durch die sie ihre Zeit über die Schranken ihres bisherigen Daseins auf einen höheren Platz stellen. Hier muß die Beobachtung registriert werden, daß „die Glanzperioden der Völker geheimnisvoll produktiv sind in der Hervorbringung phantasievoller Menschen; die erhöhte Stimmung der Zeit scheint in die geheime Stätte der Zeugung zu wirken“.[2]) Diese Persönlichkeiten, in die der Inhalt des Nationalgeistes sich gleichsam ergossen hat, in denen er zum Selbstbewußtsein gelangt ist, sind also, weltgeschichtlich betrachtet, typische Gestalten, losgelöst von den Bedingungen der Endlichkeit und menschlichen Bedürftigkeit; der Mensch verschwindet gänzlich hinter dem Prinzip und erscheint eben dadurch, je bedeutender er an sich ist, in desto majestätischerer Haltung, desto mehr prädestiniert zu seiner weltgeschichtlichen Mission, die Gegenwart abzuschließen und der Zukunft die Bahnen zu weisen, zum sterblichen Durchgangs- und Sammelpunkt der geschichtlichen Mächte zu dienen.[3]) So dürfen wir z. B. von Schiller und Goethe sagen, ihre Individualität sei die höchste Form gewesen, worin der Genius des deutschen Volkes die in ihn gelegten Kräfte der Phantasie verwirklicht habe; dann erst begreifen wir den wahren Sinn von solchen Aussprüchen Kuno Fischers wie dem, daß „Goethe und Schiller die Fortbildner einer Weltanschauung sind,

---

[1]) Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, S. 32 flg.

[2]) Friedrich Vischer, Ästhetik, § 424.

[3]) „Je mehr das Jahrhundert selbst Genie hat, desto mehr ist der Einzelne gefördert.“ Goethe.

welche Lessing angestrebt und gleichsam als sein Testament hinterlassen hatte", oder dem ähnlichen über den Goethe der Straßburger Zeit: „Was Lessing von dem deutschen Volke gesagt hatte [daß das Große und Schreckliche besser auf uns wirke als das Artige, Zärtliche, Verliebte], bewährte sich jetzt an diesem Jüngling, dem edelsten Typus unseres Volkes."

3. Damit sind wir auf eine Frage geführt, die von der philologischen Litteraturbehandlung geflissentlich in den Vordergrund gestellt wird; es handelt sich um die Einflüsse eines Dichters auf einen anderen, ferner um die Entlehnungen von poetischen Stoffen und Motiven — vorerst vom historischen Standpunkte, noch nicht vom psychologischen und ästhetischen. Zuzugeben ist zunächst die Berechtigung solcher Nachweisungen überall da, wo sie sich auf unanfechtbare Thatsachen stützen, sei es auf authentische Zeugnisse oder auf evidente Zusammenhänge; damit ist aber über den Wert oder Unwert dieser Forschungsmaxime noch nicht das Geringste ausgemacht, denn nun erst erhebt sich die schwierige Frage, ob die historischen Beziehungen wesentliche oder unwesentliche, notwendige oder zufällige sind. Aus unseren geschichtsphilosophischen Darlegungen entscheidet sich diese Frage ohne Weiteres. Um zuerst die persönlichen Einflüsse zu betrachten, so läßt sich der Satz aufstellen, daß überall da, wo ein Mensch ein Prinzip, eine Weltanschauung verkörpert und dieses Prinzip sich in einem anderen fortsetzt, geschichtliche Kontinuität und organische Eingliederung klar vorliegen. Fischers Schillerschriften bieten gerade in dieser Hinsicht einige aus der Tiefe geholte Beispiele. Dahin gehört die Schilderung der Abhängigkeit Schillers von Rousseau. In diesem hatte die neue Empfindungsweise, die das achtzehnte Jahrhundert zur herrschenden Macht in der menschlichen Gemütswelt berufen hatte, die Sehnsucht nach der Natur als der allein normgebenden Wahrheit, ihre Vertretung und konsequenteste Durchführung gefunden; in ihm schritt „der Dämon des

Zeitalters" fort zur Naturvergötterung, zur äußersten Entfremdung von der geschichtlichen und sozialen Kultur. Und magisch, wie die Natur auf ihn, wirkten seine Worte auf die Welt; das Wahre seiner Empfindung festzuhalten und zugleich die Welt liebevoll zu umfassen, die ideale Weltanschauung zu versöhnen mit der geschichtlichen, das war das Werk Schillers, der Rousseaus Zauber gewaltig empfand und dennoch überwand. „Der Genius der Poesie" — so schildert Fischer diese weltgeschichtliche Leistung — „kam zu uns, um aus der Idealwelt, die er in Rousseau geboren, einzugehen in die wirkliche, nicht ohne Schmerz und Entsagung, aber mit um so größerer Kraft und gerichtet auf so viel höhere Ziele." Ebenso läßt sich Schillers philosophischer Werdegang in seinem Ausgangs- und seinem Endpunkte durch die Namen zweier großer Persönlichkeiten scharf bestimmen, und schon Rudolf Virchow wußte die „in Kürze meisterhaft" gelungene Schilderung zu rühmen,[1]) die Fischer auf diesem Wege entworfen hat. Denn nimmt man sub specie aeternitatis Kant als den bahnbrechenden Vertreter der modernen kritischen Denkweise, der durch seinen drakonischen Rigorismus zugleich der sittliche Erzieher seines Volkes wird, Goethe als den genialen Herzenskünder, vor dessen Alles überschauendem Blicke die Gegensätze sich mild versöhnen in der lebendigen Einheit alles Lebens, so wird man die von Fischer gegebene Formulierung unübertrefflich finden: „Zwischen diesen beiden so verschiedenartigen Geistern, von denen der eine die menschliche Natur mit kritischem Scharfsinn zerlegt, während sie der andere in ihrer Lebensfülle dichtet, steht Schiller in einer beweglichen Mitte: er durchmißt den geistigen Zwischenraum, der jene beiden trennt; er geht, indem er philosophiert, von Kant zu Goethe."

4. Doch der Gesamteinfluß einer Persönlichkeit auf eine andere ist naturgemäß ein verhältnismäßig seltener,

[1]) Goethe als Naturforscher, S. 42.

verglichen mit jenen minder umfangreichen Einwirkungen, die man als „Entlehnungen“ zu bezeichnen pflegt, d. h. mit der Aufnahme in der Litteratur bereits vorliegender Stoffe durch spätere Bearbeiter. Auch hier fragt es sich, ob ein derartiges Thema von wesentlicher Bedeutung oder ob es willkürlich aufgegriffen ist; einzig mögliches Kriterium ist hier der kulturhistorische Wert, den ein Stoff oder Stoffgebiet in sich schließt. Fehlt ein solcher, so handelt es sich einfach um ein Aufspüren von zufälligen Begegnungen in der Wahl eines Themas, deren Ähnlichkeit meist in wenig mehr besteht als in ihrem Titel oder in nebensächlichen Umständen, um Bekundung gelehrter Handfertigkeit; welchen Zweck für das Verständnis der Litteratur soll es denn haben, wenn konstatiert wird, daß eine Anzahl von Dramatikern, ohne von einander zu wissen, zu verschiedenen Zeiten sich etwa den gleichen Helden aus dem klassischen Altertum oder einen mittelalterlichen Kaiser gewählt haben? Wie oft müssen wir mit Fischer ausrufen: „Ähnlichkeit ist noch nicht Abstammung!“, und wie lebhaft können wir seinem schneidigen Protest zustimmen: „Die Entlehnungssucht ist schon so weit gekommen, daß sie nicht bloß gewisse scheinbare Entlehnungen ohne jede Spur geschichtlicher Nachweisung und ohne jeden erklärenden Nutzen zur Geltung bringen möchte, sondern geradezu sinnlose erfindet.“ — Vergegenwärtigen wir uns dagegen Fischers Behandlung der Hauptdramen Lessings; mit Recht findet er ihre kulturhistorische Bedeutung darin, daß sie, ohne Historien zu sein, durch die Weltverhältnisse, von denen sie getragen sind, einen historischen und eminent zeitgemäßen Charakter haben. Das Gleiche gilt von Shakespeares Richard dem Dritten; hier entschied sich der Dichter für einen Stoff, für welchen Phantasie und Bühne vorwiegend gestimmt waren, und der deshalb für ihn selbst die größte Anziehungskraft hatte. Und treffend sagt Fischer von Schillers Gedicht „Die Künstler“: „Sie sind ein vom Zeitgeist gewolltes, von dem Anbruch einer neuen Epoche inspiriertes Gedicht:

kein Lehrgedicht, sondern Verkündigung einer Mission, die Goethe und Schiller gemeinsam in den goldenen Tagen unserer Litteratur erfüllt haben.“ Man sieht, für solche Themen hat die Aufstellung historischer Kategorieen ihre gute Berechtigung, da eine greifbare Koincidenz zwischen den Zeitumständen und der Wahl des Stoffes stattfindet. Einen ausgezeichneten Beleg hierfür giebt auch das Aufkommen des bürgerlichen Dramas in Deutschland. Früher galt ein Kanon der Einteilung, wonach die Arten des Dramas sich wie die Stände und Rangstufen der menschlichen Gesellschaft verhalten sollten: Fürsten und Helden gehörten in die Tragödie, die bürgerliche Klasse in die Komödie, die Bauern in das Schäferspiel. Was im Leben der Fürsten Gewöhnliches und Niedriges geschieht, kam — wie Fischer sich geistreich ausdrückt — auf der Bühne „so wenig zum Vorschein, als in der Etikette der Haupt- und Staatsaktionen“; was in der bürgerlichen Welt Erschütterndes erlebt wird, war für die dramatische Muse nicht vorhanden. So hatten sich zwischen der wirklichen Welt und der dramatischen Kunst traditionelle Schranken aufgetürmt, die um so unnatürlicher waren, je mehr das Selbstgefühl des modernen Bürgertums erstarkte: „Die dramatische Poesie war standesgemäß, sie sollte menschlich werden; der dritte Stand forderte seine Gleichberechtigung erst auf der Bühne, dann im Staat: die poetische Revolution war eine Vorläuferin der politischen.“ Daß für die Sturm- und Drangperiode analoge Beziehungen stattfinden, liegt in ihrem Namen ausgedrückt; auch sonst fehlt es nicht an litterarhistorischen Rubriken, die ein- für allemal anerkannt sind, und namentlich die Orientierung über das Auftreten und die Ausbildung bestimmter Dichtungsgattungen wird gewöhnlich nur an der Hand der Kulturgeschichte möglich sein.

Auch das Recht und Unrecht des Aufsuchens von poetischen „Motiven“ und ihren Quellen, die in den philologischen Untersuchungen eine so große Rolle spielen,

erleuchtet sich von hier aus. Während die äußerliche Ähnlichkeit von Motiven litterargeschichtlich gänzlich gleichgiltig ist, werden sie zu bedeutsamen Objekten der Forschung, wenn die verschiedenen Formen ihrer Ausbildung durch die entsprechenden Zeitverhältnisse bedingt sind. Ein solches Verhältnis liegt in der berühmten Erzählung von den drei Ringen vor, wie sie Fischer in selbständiger Durchdenkung der vorhandenen Forschungen vorführt. In einem dem ausgehenden Mittelalter angehörigen mönchslateinischen Fabelbuche findet sich ihre älteste Fassung; sinnbildlich wird der Hader der drei Religionen um den echten Ring nach des Vaters Tode dargestellt, und das Ergebnis ist hier, daß die wunderthätige Heilkraft des echten Ringes die Wahrheit der christlichen Religion gegenüber Judentum und Mohammedanismus ans Licht bringt. Aus der alten italienischen Sammlung der hundert Novellen, in welche die Erzählung mit bereits veränderter Tendenz übergegangen war, schöpfte Boccaccio den Stoff zur dritten Novelle seines Decamerone; in seiner Fassung, welche die göttliche Abkunft der Religionen unerkennbar sein läßt, wittert man den Zug der Renaissance. Ihr entnahm Lessing das Motiv, getreu der in den Anfängen seiner litterarischen Thätigkeit bezeugten vorurteilsfreien, ritterlichen Sinnesart, die ihn damals in der „Rettung des Hier. Cardanus" zur Verteidigung der beiden schwächeren Religionen veranlaßt hatte. Bei ihm erscheint im Gewande der alten, enger gedachten Geschichte eine neue, erst in seiner Epoche mögliche Idee; er entdeckte die unbenutzte Seite der Parabel und fand in der gegebenen Fabel das Motiv zu einer zweiten, indem er neben der Ähnlichkeit des Symbols auch den Kontrast ans Licht zog. Er läßt zugleich erkennen, in welchem Sinne die Religion aufhört ein Kleinod zu sein; und so endet die Parabel damit, daß sie nicht mehr Parabel bleibt. Die Charakteristik dieser Umwandlung durch Fischer ist ein so bezeichnendes Beispiel für seine Untersuchungsweise, daß eine detailliertere Wiedergabe wohl am Platze

sein dürfte. In vier wesentlichen Zügen mußte Lessing für seinen Zweck die Überlieferung ändern. Der Ring, der in Melchisedeks Erzählung bloß ein kostbarer Schatz ist, erhält jetzt herzgewinnende Kraft und Affektionswert. Sodann wird seine Vererbung an die Bedingung geknüpft, daß er durch die väterliche Zuneigung an den liebsten Sohn übergehen soll. Und während der echte Ring noch bei Boccaccio von dem Vater erkannt werden kann, hat er bei Lessing auch in dieser Hinsicht seine alleinige Geltung verloren. Künftig beruht seine Wirksamkeit lediglich auf dem zuversichtlichen Glauben des Besitzers an seine Wunderkraft; mit dem Glauben geht auch seine Magie verloren. Infolgedessen muß auch die Auflösung des Streites eine ganz andere werden. Der sittliche Wert ist nicht mehr vom Besitze des echten Ringes abhängig, sondern umgekehrt; diese Bedingung kennt der Richter, und darum besteht sein Urteil nicht in einer Sentenz, sondern in einem Rat: edle Gesinnung sollen die drei Söhne in Zukunft bethätigen, damit man den Glauben an den Früchten erkenne. Und wenn der bescheidene Richter auf den kommenden weiseren Mann hinweist, dessen Ausspruch er nicht vorgreifen will, so bedeutet dies nach Fischers geschichtsphilosophischer Interpretation: „Jetzt, mitten im Streit der Religionen, ist eine richterliche Entscheidung nicht möglich; nach Jahrtausenden religiöser Fortbildung wird sie nicht mehr notwendig sein.“

5. Ein ganz besonderes Interesse gewinnen die kulturhistorischen Stoffe, wenn an ihrer Ausbildung der Geist der Nation selbst mitgearbeitet hat, also auf dem gesamten Gebiet der Volkssage, des unbewußt schaffenden Mythus. Als geschichtlich gewordenes, objektiv gestaltetes Stück deutschen Volksgeistes, als Urkunde seiner innersten Eigentümlichkeit steht die Faustsage vor uns; die Phantasie von Jahrhunderten ist an ihr thätig gewesen, bis Goethe den nationalen Schatz hob und endgiltig mit dem Stempel seines Genies prägte. Hier kann von äußerlichem Aufraffen und Aneignen nicht die Rede sein; sondern in dem

gleichen Mutterboden, dem Goethes Genie entsprang, hat die Faustsage ihre Wurzeln, und was immer an poetischem Gehalt, an geschauter Empfindung in sie geströmt war, kam seiner natürlichen Anlage als ein Gleichgeartetes entgegen, als Blut von seinem Blut und Bein von seinem Bein, als lebendigen Volkstums lebendige Offenbarung. Und nichts anderes bedeutet ja im Grunde der Gemeinplatz, daß der Geist eines Volkes in seinen höchsten Erzeugnissen sich offenbare, wenn man den damit ausgesprochenen Gedanken ernstlich zu Ende denkt. Hier gilt Fischers Wort: „Dichterstoffe werden nicht künstlich gemacht und fabriziert, sie erzeugen sich, wie das Leben selbst, und unterliegen ähnlichen Entwicklungsgesetzen, wie die Bildungsformen organischer Körper. In der Phantasie der Menschen vererben und wandeln sie ihre Gestalt nach der Stimmung und Gemütsart der Zeitalter, denen sie sich anpassen.“ Geistloser Sammelfleiß hat auch an der herrlichen Sage sich versündigt und aus den entlegensten Winkeln wahllos herbeigeschleppt, was an Material ihm aufstieß, bis er den Kontakt mit dem Volksgeist und mit der Dichtung Goethes gleichmäßig verloren hatte. Dem gegenüber gewährt Fischers Darstellung eine wahre Erquickung; diejenigen Ausbildungen nebst ihren Verzweigungen hebt er in geistvoller Zusammenfassung der gewonnenen Resultate kritisch heraus, in denen die stufenweise Entfaltung des Sagenstoffes sich ausprägt, und die Erweiterung, die allein er bei diesem „Gesetze der Abstammung“ für nötig hält, führt nicht in die Breite, sondern in die Tiefe. Es giebt grundlegende Züge in der Faustsage, die zwar im deutschen Geiste sich am energischsten reflektieren, aber nicht ihm allein angehören, sondern seit den ältesten Zeiten ein typischer Bestandteil des sinnenden Menschengeistes gewesen sind. Fischer beginnt darum seine Betrachtung, die den Leser wie auf einem Zaubermantel durch die Fernen der Zeiten und Länder trägt, mit den Magussagen, denen als Voraussetzung die Vergötterung der Naturkräfte und als Thema

die Vergötterung der Menschenkraft zu Grunde liegt. In der alten Welt sehen wir die Magie als Thun gottbegnadeter Menschen ausgeübt, und in dem spezifisch hellenischen Magus, in Pythagoras, erscheint geradezu ein heidnischer Heiland gegen den christlichen. Das siegreiche Christentum aber erblickt fortan im Götterglauben das Werk dunkler dämonischer Mächte, und wer ihnen dient, den glaubt es im Bunde mit den Geistern der Finsternis: jetzt tritt der diabolische Charakter der Magie an Stelle des göttlichen. Fischer verfolgt nun diese Auffassung, wie sie in der urchristlichen, der altkirchlichen und der mittelalterlichen Sage sich ausprägt, und zeigt, wie dann im sechzehnten Jahrhundert mit der reformatorischen Grundstimmung, welche die Magie in den Abgrund der Hölle verdammt, die humanistische Renaissance wetteifert, die sie auf den Gipfel menschlicher Kraft erhebt. Die Faustsage ist nichts anderes als die jüngste Form der Magussage, diejenige Form, in der sie nach ihrer Durchwanderung Europas in den germanischen Geist endgiltig eingegangen ist. Aus historischen Daten, aus Zügen schon vorliegender Zaubersagen und aus vorhandenen Zeitrichtungen setzte sich die Legende über Faust zusammen. Namentlich bemächtigten sich seiner die religiösen Zeitinteressen: er gilt als der abtrünnige Sohn des Luthertums, der im hochmütigen Drange nach Erkenntnis sich dem Teufel verschreibt, und dessen abschreckendes Ende allen guten Christen zum warnenden Exempel dienen soll. Dem englischen Dichter Christoph Marlowe war es vorbehalten, in der Periode der englischen Schauertragödie den Reichtum spannender und erschütternder Motive in der Faustsage zu hochpoetischer dramatischer Wirkung zu bringen. Durch englische Komödianten kam diese Tragödie nach Deutschland, und unter ihrer Einwirkung entstand das Volksschauspiel — nicht eines Dichters Werk, sondern Improvisation und Kompilation der Schauspieler, auf Spektakel berechnet, ein Stück in Stücken, voll derber Komik. Mit der zunehmenden Herrschaft des Kunst-

dramas verstummte es auf der Bühne und flüchtete sich in die Jahrmarktsbude zu den Marionetten; aus der Tragikomödie des Doktor Faust wurde ein Puppenspiel. Die Epoche Lessings war die einer neuen Faustdichtung; in seinen Litteraturbriefen wies er 1759 auf den Faust hin als auf eine nationalpoetische Aufgabe, und als Poet legte er selbst Hand daran, ohne freilich seinen Entwurf zu vollenden. Doch das Wenige, was wir davon wissen, verkündet den Geist des achtzehnten Jahrhunderts, wie einst die Magussage den des sechzehnten; dem Teufel, der Gott seinen Liebling rauben will, ruft eine Stimme aus der Höhe zu: „Ihr sollt nicht siegen!" Faust soll und wird gerettet werden, der menschliche Wahrheitsdrang gilt jetzt nicht mehr als Beute des Satans; in dem titanischen, dem prometheischen Charakter der Faustsage mit dem in ihr lebenden mächtigen Sehnen nach höchster Erkenntnis fand der neu erwachte Zug zur Originalität sich selbst wieder. De te fabula narratur — durfte Lessing diesem Bilde gegenüber sich zurufen: „Das Feuer, das diesen Faust durchglüht, ist göttlicher Abkunft! Das Prometheische ist nicht diabolisch." So steht es seit langem in den Sternen des deutschen Geistes geschrieben, daß diese Dichtung eine seiner herrlichsten Thaten werden soll; aber um den Magus der alten Volkssage im Sinne der neuen Zeit zu gestalten, mußte der große Magus unserer Poesie kommen, dem es gegeben war, Menschen zu formen nach seinem Bilde. Vergleicht man den Entwicklungsgang der Faustsage mit Goethes Faust, so wird man von dem Eindruck einer Übereinstimmung getroffen, die uns erkennen läßt, wie tief diese Dichtung im Genius Goethes angelegt und gleichsam prädestiniert war. Als wahlverwandtes Objekt trifft die Faustsage im Zeitalter des Sturmes und Dranges Goethes poetisches Bedürfnis und Kraftgefühl und benachbart sich hier unter den Entwürfen, die seine Phantasie erfüllen, mit den Kraftgestalten der Vorzeit, mit dem Ritter des Bauernkrieges und mit Prometheus. „In

ihren Sagen spiegeln sich die Zeitalter" — das ist die Lehre, die der gewaltige Werdeprozeß dieses Stoffes uns predigt.

## C. Das psychologische Element.

### a. Selbständige Bedeutung der individuellen Existenz.

1. So tritt uns in der Litteratur überall die enge Verflechtung der historischen Mächte mit den großen Persönlichkeiten entgegen; und damit stehen wir unmittelbar vor unserer zweiten Hauptfrage, vor der Frage nach der Bedeutung der individuellen Existenz für die Erkenntnis der Litteraturgeschichte. Denn das Individuum, indem es esein eigens Selbst zum Selbst der Menschheit erweitert, bleibt doch eben stets diese bestimmte Persönlichkeit von besonderer Prägung der Züge, mit aller Mannichfaltigkeit einer bedeutenden Natur, und wenn die Wissenschaft sie bei der Erforschung ihres Wirkens zunächst als Glied der allgemeinen Kulturströmung ins Auge fassen muß, so wäre sie doch in der größten Verlegenheit, wenn sie den Menschen völlig aus seiner Zeit und aus seinem Volke erklären sollte. Sie muß vielmehr scheiden, was der Gesamtheit und was dem Einzelnen als Verdienst zukommt; während sie vom universalgeschichtlichen Standpunkt aus eine isolierte Existenz nicht anzuerkennen, den Einzelzügen kein Interesse zuzuwenden vermag, erklärt sie vom psychologischen das geniale Individuum für unendlich eigen und nur sich selbst gleich, als eine Welt für sich, die sich stetig in originaler Weise entwickeln muß, um in die Ideen und die Geschicke der Mitwelt eingreifen zu können. „Allerdings ist in der Kunst und Poesie die Persönlichkeit Alles," meint Goethe, indem er zugleich spöttisch über die „schwachen Personnagen" sich ausläßt, „die dieses nicht zugestehen und die eine große Persönlichkeit bei einem Werke der Poesie

oder Kunst nur als eine Art von geringer Zugabe wollten betrachtet wissen.“ Die Geschichte erscheint nunmehr als der Hintergrund, von dem der dichterische Genius desto bedeutsamer, desto lebendiger und menschlich vielseitiger sich abhebt. Natürlich bleibt es in jedem einzelnen Falle eine komplizierte Aufgabe, abzuwägen, was der Dichter der Allgemeinheit verdankt und was sein persönlicher Besitz ist: nur auf energische Betonung des leitenden Gesichtspunktes kommt es mir an; eine speziellere Erörterung desselben darf ich mir um so eher ersparen, als wir darüber aus der Feder von Richard Weltrich[1]) eine erschöpfende, nach Inhalt und Form gleich mustergiltige methodologische Untersuchung besitzen, mit der ich mich nur rückhaltlos einverstanden erklären kann,[2]) zumal da sie auch für die Beurteilung der Schriften Kuno Fischers den geeigneten Maßstab an die Hand giebt. Ich habe jetzt an der Hand dieser Schriften darzulegen, was die philosophische Methode für die Ergründung der dichterischen Persönlichkeit leistet, und welche Konsequenzen für die Litteraturforschung aus dieser Leistung sich ergeben.

2. Von der Persönlichkeit als solcher muß man ausgehen, wenn man ihre verschiedenartige Bethätigung im richtigen Lichte sehen will. Carl Justi bemerkt, daß wir bei genialen Menschen, je genauer wir uns ihre Entwicklung aufzulösen suchen, stets auf ihre gegebene Natur, auf die „ursprüngliche Organisation einer geistigen Monade“ zurückkommen werden. Hiermit erhält die Forschung die Richtschnur; es gilt festzustellen, was in solchen Menschen von Hause aus als Anlage enthalten ist, welche Faktoren sie konstituieren, wie die fundamentalen Triebfedern beschaffen sind, aus deren Zusammenwirken

[1]) Vgl. Friedrich Schiller I, S. 8—13: „Grundlinien biographischer Betrachtung“ und S. 105—112: „Das Genie und die Zeit.“

[2]) Wenigstens hinweisen möchte ich noch auf die knappen, aber geistvollen Ausführungen von Carl Justi in seinem klassischen Werke über Winckelmann. I, S. 445 flg.

und Ineinanderarbeiten das eigentümliche Gefüge einer Individualität sich aufbaut — gemäß jenem orphischen Urwort Goethes, das wie Kunde aus einer höheren Welt an unser Ohr klingt:

„Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen,
Die Sonne stand zum Gruße der Planeten,
Bist alsobald und fort und fort gediehen
Nach dem Gesetz, wonach du angetreten.
So mußt du sein, dir kannst du nicht entfliehen,
So sagten schon Sibyllen, so Propheten,
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt."

Nicht um Konstruktion aus dem Leeren handelt es sich; sondern davon hängt die richtige Lösung der Aufgabe ab, daß man das Schaffen des Poeten ständig betrachtet mit Rücksicht auf die äußeren Einflüsse, die fördernd oder hemmend darauf eingewirkt haben, und dadurch dasjenige bloßlegt, was als der durch alle seine Schicksale und Werke sich hindurchziehende, unveräußerliche Kern seines Wesens sich darstellt. Weit entfernt also, zu einer Vernachlässigung des empirischen Materials zu verleiten, drängt diese Auffassung vielmehr auf immer eingehendere Erforschung der exakten Thatsachen, damit die Rückschlüsse auf die ideale Organisation, auf die produktive Kraft des Mannes um so zuverlässiger und detaillierter werden, damit desto klarer hervortrete, was unabhängig von jenen Thatsachen als eingeborene Anlage, als ursprüngliches Geschenk der Natur angesehen werden muß. Wie die elementaren Qualitäten aus der stofflichen Hülle herauszuschälen seien, dafür hat Fischer ein höchst gelungenes Beispiel gegeben. Als er sich vor die Frage gestellt sieht, welche Kräfte Lessing besitzen und ins Feld führen mußte, um seine reformatorische Aufgabe zu lösen, erteilt er die Antwort durch eine Analyse des Charakters, die mit jedem Schritte tiefer in Lessings geistige Persönlichkeit eindringt und sie im ganzen Umfange ihrer Vermögen durchmißt. Ausgehend von der Thatsache,

daß jeder Reformator unter der Macht einer überlieferten Bildung gestanden haben muß, um über sie hinausdringen und das Ausgelebte verwerfen zu können, zeichnet er vor Allem Lessings Veranlagung zum Gelehrten, zum Litterator, der über die Büchergelehrsamkeit, von der er die Litteratur zu befreien hatte, selbst genügend verfügte, um ihre kostbaren Güter von ihrem Ballast zu unterscheiden, der die Fähigkeit besaß, den erworbenen Wissensschatz in jedem Augenblick zu vervielfältigen und zur Klärung von Irrtümern zu verwenden. Daraus erklärt sich seine Lust, Rettungen verkannter Autoren zu schreiben, auch wenn seine Sympathie außer Spiel war; und eben dieser Wahrheitsdrang, verbunden mit dem offenen und hellen Verstande, der die Dinge in ihrer natürlichen Beschaffenheit sieht, machte aus ihm den großen, für alle Zeiten vorbildlichen Kritiker, führte ihn zu der bahnbrechenden Erkenntnis, daß der deutsche Geist, um den Griechen und Shakespeare gleichzukommen, ihre Werke auf kongeniale Art durchdringen — daß er selbst original werden müsse. Daß aber die so gewonnene Einsicht ihn nicht ruhen ließ, bis er den Weg zu den natürlichen Quellen gefunden, das Kunstwerk und die Arten der Dichtung aus den einfachsten Bedingungen, aus der menschlichen Natur selbst erklärt und den Ursprung des religiösen Lebens in den ungeschriebenen Gesetzen des Herzens entdeckt hatte, zeigt aufs klarste den Philosophen, der neben dem Gelehrten und Kritiker in Lessing wohnte. Und dieser scharfe Geist war selbst ein Poet, der die eindringende und erschütternde Kraft des dramatischen Vermögens besaß, ein Poet, der sein eigenes Schaffen bis auf den Grund durchschaute. „Was Einsicht und höchste Geistesklarheit einem poetischen Werke verleihen können," — darin findet Fischer diese Vereinigung von kritischer und künstlerischer Genialität — „kam seiner Dichtung zu Gute; was in der Geburt eines Kunstwerks die Sonnenhelle der Erkenntnis und Reflexion nicht verträgt, mußte ihr fehlen. Das magische Dunkel fehlt in Lessings

Natur und in seinen Werken. Niemand wußte das besser als er selbst." So ist in seiner Person die produktive Kritik verkörpert, die das Genie nicht erzeugt, aber erkennt, vom falschen Wege auf den richtigen leitet. Indem nun alle diese Fähigkeiten seinem Winke gehorchen und unter der Herrschaft seiner Feder sich ordnen, vollendet sich diese Charakteranlage in der unvergleichlichen Begabung des Stilisten, des Schriftstellers, dem alle Zauber der Klarheit eignen, der nicht fertig Gedachtes überliefert, sondern den Leser stets mitsuchen und mitfinden läßt. Solche Kräfte, eine jede gesteigert durch die Vereinigung mit der anderen, sind von Anbeginn berufen, polemisch zu wirken als unwiderstehliche Waffen, geadelt durch die Sache, der sie dienen, die Sache der geistigen Reformation; sie prädestinierten Lessing zu der Aufgabe, welche die Geschichte in seine Hände gelegt hatte.

Die Konstruktion eines derartigen Idealbildes ist da von besonderer Wichtigkeit, wo es schwierig scheint, einen einzelnen Zug dem Porträt einzuverleiben, sein Verhältnis zu den übrigen Eigenschaften festzustellen. In welcher Region von Schillers Geist die Gabe des Humors entspringt, ist mindestens zu einem Teile nur auf dem von Fischer eingeschlagenen Wege der psychologischen Analyse zu bestimmen. Schiller verstand sich auf das menschliche Selbstgefühl, auch das fremdartigste hatte durch sein Pathos eine ihm zugängliche Seite; und so kommt es, daß seine Charaktere je nach der Größe oder Kleinheit ihres pathetischen Zuges ins Tragische oder Komische hinüberspielen. Wer in seinen Dramen die naiv-komischen Naturen studiert, der wird finden, daß sie durchweg einen pathetischen Zug haben und von diesem Grundton aus wirken. Fischers Essay „Schiller als Komiker"[1]) hat dieses wenig beachtete Problem mit glücklicher Hand ergriffen und gelöst. Damit ist selbstredend nicht ausgeschlossen, daß an sich eine Quelle

[1]) Zweite Auflage, Heidelberg 1891 (Schiller-Schriften 2).

des Komischen in Schillers natürlicher Freude an Spaß und Scherz sprudelte.

3. Als lebensvolle und lebenspendende Einheit durchdringt nun die geniale Natur Alles, was ihr begegnet und in ihren Gesichtskreis tritt; ihren Erlebnissen insgesamt prägt sie das Siegel ihrer Eigenart auf und verleiht dadurch den flüchtigen Vorgängen des Augenblicks dauernden Inhalt und Wert. Nur so weit also, als diese Eigenart in den Einzelthatsachen sich ausspricht, sind sie von Wichtigkeit und litterargeschichtlichem Interesse; an sich kommt ihnen nur die accidentelle Bedeutung von zufälligen Faktoren zu, deren sich der Genius als Mittel zur Verwirklichung seiner Individualität bedient, und so ausschlaggebend sie erscheinen für die realen Ereignisse, wie sie in der Wirklichkeit vorliegen, so deutlich offenbart sich ihr Unwert und ihre vollkommene Gleichgiltigkeit, wenn der Historiker seine biographischen Daten nicht als Entwicklungsmomente der Persönlichkeit betrachtet und in deren Schilderung organisch verwebt, sondern kritiklos als Dekorationen des von ihm entworfenen Charakterbildes hinstellt, wenn er nicht zeigt, wie der Dichter das Einzelne in die Sphäre des Ewigen und Allgemeingiltigen erhoben hat, sondern im Gegenteil das zeitlose Kunstwerk wieder in den Staub des Irdischen und Alltäglichen hinabzerrt. Schön bemerkt Adolf Schöll: „Ein Reich konkreter Poesie kann nur der erschaffen, der lebendig eingegangen ist in die Höhen und Tiefen der Wirklichkeit, und doch mit der offensten Hingebung die reine Selbstthätigkeit so zu vereinen vermochte, daß das natürlich Bestimmteste nur als Bewegung seiner eigenen Seele, aus ihr mit dem Stempel ihrer Totalität und dem Atem ihrer Freiheit ins Licht vollkommener Vorstellung tritt.“ [1]) Darauf kommt es an, mit scharfem Auge zu prüfen, wie das seelische Leben des Menschen durch die Anstöße des Schicksals, durch die Einflüsse der Außenwelt

[1]) Goethe in Hauptzügen seines Lebens und Wirkens, S. 125.

berührt und umgestaltet wird, und an diesem nie versagenden Maßstabe des Mehr oder Minder von Bedeutung, das den Ereignissen zukommt, zu ermessen, Licht und Schatten gerecht zu verteilen. Man sieht, wie auch in ihrer psychologischen Anwendung die entwicklungsgeschicht-Methode mit ihrer Versöhnung von empirischer und philosophischer Behandlung, von Induktion und Deduktion allein im Stande ist, in die Tiefen der Dichterbrust zu schauen, die im Werden des Künstlers waltende freie Gesetzmäßigkeit begreiflich zu machen. Schon die rein biographische Aufhellung der Entwicklung kann in diesem Sinne der Erkenntnis des dichterischen Schaffens förderlich sein; aus Fischers Buch über Goethes Tasso z. B. ist vielfach ersichtlich, welchen Anteil die Stimmung des Dichters, die ihrerseits auf seinen Erlebnissen beruhte, an dem Stocken sowohl wie an dem Fortgange und an den verschiedenen Fassungen seines Werkes hatte. Und jeder Lebensbeschreibung, die nichts anderes sein will, werden wir doch dankbar sein, sofern sie nicht den Zweck vergißt, zu dem sie ihr Inventar von Notizen gesammelt hat.

### b. Verhältnis von Leben und Poesie.

1. Für den Litterarhistoriker jedoch bleibt die Kenntnis des Lebens allemal nur der rote Faden, der ihn durch das Labyrinth der poetischen Schöpfungen geleitet. Denn die es erleben, was sein Forschen findet und sein Griffel aufzeichnet, sind Phantasiemenschen, sind Dichter, und mit anderen Augen, als ein gewöhnliches Menschenkind, blickt der Poet in die Welt nicht nur, sondern auch in das eigene Leben. „Allgemein und poetisch,“ bekennt Goethe, „wird ein spezieller Fall eben dadurch, daß ihn der Dichter behandelt.“ Die Eindrücke, die seine Wahrnehmungen in ihm hinterlassen, tragen von vornherein nicht den Stempel der Reflexion, sondern der Anschauung, sind selbst schon dichterisch empfunden und bedürfen zu ihrer Ausgestaltung nur noch der Konzentrierung im festen Rahmen des Kunst-

werks;[1]) hier ist die Entwicklung des Dichters als Menschen völlig identisch mit derjenigen des Menschen als Dichters, psychische Verfassung und poetische Gestaltung gehen Hand in Hand. Deshalb hat Goethe seine Autobiographie „Dichtung und Wahrheit" genannt (er selbst sagt: „weil das Buch sich durch höhere Tendenzen aus der Region einer niederen Realität erhebt"), und deshalb ist sie keine Fälschung, obwohl dem Historiker der äußere Verlauf der Begebenheiten sich häufig anders darstellt. Es ist ein tiefes und wahres Wort, das Kuno Fischer ausspricht: „Nicht in dem, was man erlebt, sondern wie man es erlebt, liegt die Bedeutung des Daseins und der Sinn unserer Lebensereignisse." In der That kann nichts verfehlter und pedantischer sein, als das beständige Spüren und Spähen nach Vorkommnissen oder Personen, die ein Dichter im Auge gehabt haben muß, um zur Produktion entsprechender künstlerischer Gebilde fähig zu sein. Diese Anschauungsweise, die in der Gegenwart stark im Schwange geht, pflegt nicht die geringste Ahnung zu haben von dem verwickelten Prozeß, den die Ereignisse in der Phantasie durchzumachen haben. Sie meint etwas Besonderes geleistet zu haben, wenn sie mit dem Finger auf Spuren der Dichtung im Leben hinzeigen kann, statt sich klar zu machen, daß sie leeres Stroh drischt, wenn sie das wirklich oder vermeintlich Gefundene nicht lediglich als Hebel betrachtet, um angesichts der Geringfügigkeit solcher Vorgänge der schöpferischen Kraft des Poeten sich bewußt zu werden.[2]) Im

[1]) „Ich empfing in meinem Innern Eindrücke, und zwar Eindrücke sinnlicher, lebensvoller, lieblicher, bunter hundertfältiger Art, wie eine rege Einbildungskraft es mir darbot; und ich hatte als Poet weiter nichts zu thun, als solche Anschauungen und Eindrücke in mir künstlerisch zu runden und auszubilden und durch eine lebendige Darstellung so zum Vorschein zu bringen, daß andere dieselbigen Eindrücke erhielten, wenn sie mein Dargestelltes hörten oder lasen." Goethe.

[2]) „Da wollen sie wissen," klagt Goethe, „welche Stadt am Rhein bei meinem Hermann und Dorothea gemeint sei. Als ob es

vollendeten Gegensatz zu diesem Verfahren bekennt die philosophische Methode durch Kuno Fischer, sie „wolle im Entwicklungsgange des Dichters die Ideen erkennen, die sein Werk in Wahrheit bewegt und erfüllt haben“. Wie wenig die Dichtungen ein bloßer Abdruck der Wirklichkeit sind, wie sehr die Phantasie das Medium ist, durch das sie hindurchgehen, um darin wie in einem Feuer umgeschmolzen zu werden, zeigt der Umstand, daß mit dem Fortschreiten jener Ideen sofort auch die Auffassung der nämlichen äußeren Gegenstände eine gänzlich veränderte wird. Das meinte Goethe, als er von der Verwandtschaft des Erzeugten mit dem Erzeuger sprach und von einem seiner Kritiker rühmte: „Er hat den abwechselnden Gang meiner irdischen Laufbahn und meiner Seelenzustände am tiefsten studiert und sogar die Fähigkeit gehabt, das zu sehen, was ich nicht ausgesprochen, und was sozusagen nur zwischen den Zeilen zu lesen war.“

2. Ziehen wir die Fäden zusammen! Die denkende Litteraturforschung würdigt die biographischen Details unter dem Gesichtspunkte ihrer nachfolgenden Einwirkung auf das Innenleben des Dichters, und die Dichtungen gelten ihr als Ausdruck nicht der ersteren, sondern des letzteren. Sie hält sich auch hier an Goethes Aussage, er habe „das ihm innewohnende dichterische Talent ganz als Natur und die äußere Natur als dessen Gegenstand betrachtet“, sein stets hilfreiches Hausmittel sei gewesen, die Wahrheit in Poesie zu verwandeln. Und auch wie er die Verwandlung aufgefaßt wissen will, lehrt er uns: „Die Wirklichkeit soll die Motive hergeben, die auszusprechenden Punkte, den eigentlichen Kern; aber ein schön belebtes Ganzes daraus zu machen, ist Sache des Dichters.“ Dieser Vorgang setzt

---

nicht besser wäre, sich jede beliebige zu denken! Man will Wahrheit, man will Wirklichkeit und verdirbt dadurch die Poesie.“ In gleichem Sinne äußert er ein anderes Mal: „Man bedenkt selten, daß der Poet meist aus geringen Anlässen was Gutes zu machen weiß.“

einerseits die durchgreifende individuelle Beseelung der Wirklichkeit voraus, andererseits die Gruppierung, Zurechtrückung, Ausscheidung oder Ausfüllung des vielfältig Erlebten. Wie in einem Spiegel fängt die Phantasie die Bilder von außen auf, um sie in wunderbarem Lichtwechsel je nachdem zu erhellen oder zu verdunkeln. Sie zieht Nahrung aus der Außenwelt, aber sie schaltet damit nach Lust und Bedürfnis; sie ist und bleibt die „ewig bewegliche, immer neue, seltsame Tochter Jovis". Nicht einmal der extreme Naturalist vermag ein photographisch getreues Abbild der Objekte zu geben; denn er kann nicht umhin, das eine als wichtig, das andere als nebensächlich zu behandeln, d. h. zu komponieren — ganz abgesehen von dem, was seine individuelle Empfindung, seine Art zu beobachten, seine jeweilige Stimmung und sein Temperament zum bloßen Stoff als subjektive Zuthat beisteuert; die gegenteilige Behauptung naturalistischer Theoretiker hat vor nicht langer Zeit mit schlagenden Argumenten Johannes Volkelt ad absurdum geführt.[1]) Unseren Klassikern, die mit vollem Bewußtsein eine künstlerische Erhöhung der Wirklichkeit anstrebten, ist mit der so beliebten äußerlichen Vergleichungsmethode ganz und gar nicht beizukommen.

Durchblättern wir Kuno Fischers Schriften in der Absicht, für diese echte historisch-kritische Behandlung des Verhältnisses von Leben und Dichtung Belege beizubringen, so erscheint er auch hier überall als der kundige Führer, dem wir uns mit gutem Gewissen anvertrauen dürfen. In erster Reihe kommt wieder das unerschöpfliche Gedicht der Gedichte, Goethes Faust, in Betracht. Ist es doch Goethes Lebenswerk, das auf jeder Stufe seiner Ausbildung dem betreffenden Reifegrade seines Schöpfers entspricht, der die Elemente seiner Dichtung nach einander erlebte. Die alte Sagengestalt des Faust gehörte in der Form des Puppenspiels

---

[1]) Beilage zur Münchener „Allgemeinen Zeitung" vom 4., 6. und 7. Januar 1890.

zu seinen Kindheitserinnerungen, und unter dem Einfluß des Fräuleins von Klettenberg vertiefte er sich als Student in mystische Betrachtungen, zugleich in Studien magisch-alchymistischer Art. Als dann in Straßburg der Durchbruch seines Genies erfolgt und der Sinn für alles Ursprüngliche ihm aufgeht, locken ihn unwiderstehlich die Gebilde der deutschen Volksphantasie, und aus dem Vollgefühl des Dichters geht wenige Jahre später Faust in ältester Gestalt hervor. Dann vollzieht sich mit der italienischen Reise eine durchgreifende Umbildung seines Wesens; die glücklichen Stunden, die jetzt die Muse ihm schenkte, konnten seinem Thema nur vereinzelt zu Gute kommen; immer mehr entfernt er sich vom Geiste der alten Dichtung, fühlt er sich von ihr getrennt durch die Kluft der Jahre, durch den Abstand seiner jugendlichen Lebensanschauungen von seinen männlichen. Zur Zeit, da ihn das Geschick mit Schiller zusammenführte, dem genialsten Epigonen jener Sturm- und Drangzeit, die ihm nun als „Dunst- und Nebelweg“ erschien, hatte diese Entfremdung ihren Höhepunkt erreicht; sehr fein bemerkt Fischer: „In der Entfremdung, die er seinem Faust gegenüber empfand, waren einige derselben Motive wirksam, welche die Kluft zwischen ihm und Schiller ausmachten.“ Wie dann mit der Zeit die Lust zur Wiederaufnahme in ihm erwachte und die einleitende Trilogie als Spiegelbild seiner geläuterten Gedankenwelt ihn anblickte, stellte sich handgreiflich die Notwendigkeit heraus, zwei Dichtungen aus verschiedenen Lebensepochen zusammenzufügen und in ein Ganzes zu verschmelzen. Erst angesichts dieser Umstände versteht man, warum Goethe durch diesen Faust sich bald angezogen, bald abgestoßen fühlen mußte; und hier leuchtet auch dem Laien ein, wie dringend die diesem Drama eigentümlichen Widersprüche auf psychologische Erklärung Anspruch erheben, auf Erklärung nicht sowohl aus den Schicksalen wie aus dem Innenleben Goethes. Und nachdem das Werk mühsam vollendet war, da schrieb der greise Dichter kurz vor seinem Tode hellen Blickes an

Wilhelm von Humboldt: „Hier trat die große Schwierigkeit ein, dasjenige durch Vorsatz und Charakter zu erreichen, was eigentlich der freiwillig thätigen Natur allein zukommen sollte.“ Ja sogar in der Selbsttäuschung, die ihn die Bestandteile der Dichtung so verknüpft glauben ließ, daß kein Leser die Stücke werde unterscheiden können, offenbart sich eine merkwürdige Beziehung zwischen Leben und Poesie; „unwillkürlich übertrug er“ — sagt Fischer — „die Harmonie und Einheit, diese vollkommenste Lebensfrucht, welche die Weisheit des Alters in ihm gereift hatte, auf die Dichtung, welche das Werk und Abbild seines Lebens war.“ Überschaut man diese geheime Verknüpfung, die jede Epoche von Goethes Leben in poetischer Verklärung vor unser Auge zaubert, so tritt zu allem Herrlichen, das die Dichtung uns gewährt, noch das ergreifende Bewußtsein, daß alle die gewaltigen Läuterungsstufen ihres Helden innerste Lebenserfahrungen sind und „dieselbe normale Gültigkeit in Anspruch nehmen dürfen, die wir Goethes persönlicher Entwicklung zuschreiben“. Mithin müssen wir Kuno Fischer zustimmen, wenn er diese Dichtung mehr als eine andere in ihrer Tiefe erlebt nennt „trotz aller Künsteleien, welche hier und da die Oberfläche kräuseln und verschnörkeln“; und indem er hinzusetzt, ihre Einheit sei die denkbar lebendigste und umfassendste, wirkungsvoller als ein durchdachter Plan, nämlich die Person des Dichters, verkündet er in diesen Worten, die der That folgen, mit berechtigtem Stolz einen unbestreitbaren Sieg seiner entwicklungsgeschichtlichen Methode. Denn es ist und bleibt sein Verdienst, durch psychologische Analyse als Erster die einzelnen Bestandteile der Faustdichtung klar geschieden zu haben.

3. An dieser Stelle aber entspringt für den Litterarhistoriker eine Einsicht von größter prinzipieller Tragweite. Spielen Leben und Dichtung in der angegebenen Weise in einander, wonach die dichterischen Schöpfungen erstarrte Niederschläge gährender Gemütsbewegungen sind, so sind alle Erzeugnisse der Poesie in höherem oder geringerem Grade Selbstbekennt-

nisse. In ihnen und durch sie macht der Poet sich gegenständlich, was vorher in wildem Sturm sein Inneres durchwühlte; er befreit sich von seinen Affekten, indem er sie dichtet, und deswegen ist bei dem vorwärtsstrebenden Künstler jedes seiner Werke ein Markstein auf dem Wege zur Vollendung. In diesem Sinne darf auf das dichterische Gestalten überhaupt ausgedehnt werden, was Fischer gelegentlich im Hinblick auf Goethes Gretchen äußert: man solle nicht des Dichters Stilformen von seinen Gegenständen absondern und untersuchen, welchen Einfluß ein Wechsel in der Kunstweise auf die Darstellung gehabt habe, sondern lieber umgekehrt fragen, welchen Einfluß eine solche Schöpfung auf die Sprache des Dichters ausgeübt hat und ausüben mußte. Dann wird man wahrnehmen, daß eine bestimmte Entwicklung sich regelmäßig wiederholt: sie besteht in dem Fortschritt von der pathologischen Gestaltung des Kunstwerks zur plastischen. Anfangs bricht der Strom dichterischer Leidenschaft uferlos hervor, die für das schöne Gebilde unerläßlichen Schranken sprengend, und ein stofflicher Rest bleibt unbewältigt zurück. In diesem imposanten Ringen aber zeigt sich beim echten Dichter bereits der Drang nach harmonischem Abschluß, nach Einklang von Gehalt und Form, und die gewaltige Krisis stellt sich ein, die ihn zum Künstler reift. Nicht die ursprüngliche Kraft seines Schaffens schwindet fortan, aber geadelt wird sie durch die selbstgewisse Besonnenheit, die alle Erdenschwere tilgt und das Produkt der Eingebung in die Sphäre des Reinschönen hinaufhebt.[1]) Selbstbekenntnisse bleiben die Schöpfungen des Dichters auch im letzten Fall; wenn er sich ganz hinter seinem Werke verbirgt, erkennen wir doch eben in dieser Selbstentäußerung das erreichte höchste Ziel wunschloser künstlerischer Reife. Daß die geschilderte Entwicklung in ihrem konkreten Auftreten nicht so glatt und folgerichtig vor sich geht, sondern Rückfälle und Mißgriffe

---

[1]) Vgl. Vischers Ästhetik, § 411.

ebensowenig ausbleiben wie vorzeitige Früchte und ungeahnt glückliche Treffer, ändert natürlich nichts an der Thatsache, daß ihre allgemeinen Grundzüge in analoger Weise überall vorkommen. Diese bieten noch reichlich Raum für unbegrenzte Differenzierung im einzelnen.

Kuno Fischer hat einer seiner Veröffentlichungen den Titel gegeben: „Schillers Jugend- und Wanderjahre in Selbstbekenntnissen."[1]) Diese Bezeichnung trifft den Nagel auf den Kopf; denn was sie darstellt, ist das großartige Schauspiel des Kampfes, den in Schiller die vorstellende Kraft mit der formgebenden führte, des Kampfes zwischen Dichter und Künstler. „Beide Kräfte," sagt Fischer, „waren in ihm gleich mächtig und ursprünglich; aber die künstlerische mußte erst unter der dichterischen leiden, weil sie den überquellenden Inhalt nicht bezwingen und in die feste Form des Kunstwerks fassen konnte." Der Dichter lebte in seinen Ideen, die er nach dem Offenbarungsdrange seiner Natur ins Gewaltige und Ungeheure steigerte; diese Vorstellungen wollte der Künstler in Charakteren ausprägen, die jetzt nichts anderes werden konnten, als Vervielfältigungen und Abbilder des Dichters. Seine dramatischen Erstlinge müssen aus den Seelenzuständen des Jünglings verstanden werden; man kann diese Dramen nicht aus ihren Charakteren — man muß diese Charaktere aus Schiller erklären: „Sie sind die Projektionen seiner Phantasie, Entwürfe, die ihn selbst oder sein Gegenteil darstellen." Schon die Wahl seines ersten Stoffes, des „Studenten von Nassau", verrät seinen mächtigen Trieb zur dramatischen Selbstschilderung. Dann wird sein völliges alter ego Karl Moor, das Urbild idealer Kraft und Seelengröße gegenüber dem Zerrbilde der in der Welt herrschenden Verdorbenheit und heuchlerischen Gesittung; ganz wie sein Dichter ein durch große augenblickliche Wirkungen bestimmbarer Jüngling, der noch eben die Räuber flieht, über-

---

[1]) Heidelberg 1891, zweite Auflage (Schiller-Schriften 1).

wältigt von dem Eindruck ihrer Verbrechen, jetzt sie niemals verlassen will, überwältigt von dem Eindruck ihrer Tapferkeit. Diese wechselvollen heroisch-idyllischen Phantasieen in ihrem Ringen nach Größe, in ihrer gestaltlosen Größe selbst — sie sind die Stimmungen eines werdenden Dichters, der zugleich ein gewaltiger Mensch ist. Aber an seinem Phantasiebilde macht Schiller (so schließt Fischer), nun es vollendet vor ihm steht, die große Erfahrung, daß es ihm nicht ähnlich ist, nicht ähnlich sein soll; wenn zuletzt der Räuber Moor vor sich selbst erschrickt, so ist das auch ein Selbstbekenntnis des Dichters. Auf Karl Moor folgt Fiesko, auch er hingegeben dem mächtig bannenden Zauber, den das Spiel der Phantasie mit ihrer eigenen Größe hervorruft, auch er hin- und herschwankend zwischen der Sehnsucht heut nach Glück und Liebe, morgen nach Macht und Ehre; auch er ein getreues Ebenbild seines Dichters, dem es darum zu thun war, die eigenen Empfindungen so erhaben als möglich auszusprechen, damit sie Andere ergreifen und von diesen wiederempfunden werden, dieses Dichters, dem nach seinem ausdrücklichen Geständnis eine einzige große Aufwallung in der Brust der Zuschauer die strengste historische Gerechtigkeit aufwiegt, der zu diesem Zwecke vor den kühnsten dramatischen Wagnissen und Unmöglichkeiten nicht zurückscheut. Einer Steigerung der nämlichen Empfindungsweise Schillers, der das Bedürfnis nach stillem Glücke zerstört erscheint durch den grellen Kontrast mit den tückischen Mächten der Gesellschaft, entstammt die Gestalt Ferdinands von Walter: er wird der Held einer Tragödie, da er der Schöpfer eines Idylls nicht sein kann; erst in „Kabale und Liebe“ hat der Dichter die Rousseausche Gefühlswelt, die ihn erfüllte, mit dem vollen Feuer seiner Begeisterung zu lebenswahren Charakteren ausgeprägt. Bedarf es noch näherer Erläuterung, daß der ganze Schiller mit seinem glühenden Haß gegen die Unnatur des freiheitwidrigen Despotismus, mit seinen Träumen von Naturzuständen mitten in der geschichtlichen Welt, mit

seiner stolzen Resignation auf persönliches Glück in seinem Drama „Don Carlos“ lebt — sowohl in dem Infanten, der seine Liebesleidenschaft auf dem Altare seines völkerbeglückenden Ideals opfern will, als auch in dem späteren Helden, dem Malteser, der in seinem von keinem Zweifel angefochtenen Glauben an die Güte der menschlichen Natur freiwillig für den Freund und für seine Ideen in den Tod geht, nicht ohne einen letzten wehmütigen Blick auf das sonnige Leben? „Es war nicht nötig, daß Posa starb,“ darf Fischer mit Recht betonen, „aber es war im Sinne des Dichters richtig.“ Den Schlußstein dieser Selbstbekenntnisse bildet eine Anzahl von Ergüssen seiner Jugendlyrik, mit elementaren Stößen aus seinem Innern herausgerungen, Zeugnisse tiefster Leiden und Entlastungen von einer Fülle tragischer Affekte. Mit immer stärker anschwellender Gefühlsflut schreiten sie fort von der „Freigeisterei der Leidenschaft,“ die den Genuß begehrt und die Entsagung verwünscht, zur „Resignation,“ der die Wege zur eigenen Glückseligkeit als Irrwege gelten und in der Verewigung der uneigennützigen Thaten durch unberechenbaren Segen für die Zukunft das echte Glück sich aufthut; und dann wieder von dem Hymnus „An die Freude,“ die statt pessimistischen Jammers für festen Mut in schweren Leiden, für Wahrheit gegen Freund und Feind in die Schranken tritt, zu den „Göttern Griechenlands“, worin der Dichter mit tapferem Entschluß für immer von dem seligen Glauben an die alleingültige Wahrheit der Natur sich losreißt, bis diese wogende Skala der Töne ausklingend in den „Künstlern“ zur Ruhe kommt und nach so langem Suchen seiner selbst Schiller sich zu dem Vorsatz bekennt, künftig ganz der Kunst sich zu weihen als der Veredlerin und Bildnerin des Menschenlebens.

Vollzieht sich hier in einer Reihe von Einzeldichtungen die Entwicklung des Dichters gleichsam vor unseren Augen, so hat sie in Goethes „Torquato Tasso“ auf unvergleichliche Weise in einem einzigen Kunstwerk sich krystallisiert.

Mit grandioser Objektivität spiegelt dieses dramatische Seelengemälde in den Schicksalen seines Helden selbst jenen Aufschwung von pathologischer Stimmung zum künstlerischen Bewußtsein, durch den Goethes italienische Reise in seinem eigenen Leben Epoche gemacht hat. Diesen Prozeß im Einzelnen zu ergründen, das allmähliche Reifen des Dramas unter dem psychologischen Gesichtspunkte darzulegen, ist die Aufgabe, deren Kuno Fischer im ersten Teile seiner Schrift über „Goethes Tasso" [1]) in erschöpfender Weise sich angenommen hat, unter vielfacher Berufung auf lehrreiche Aussprüche und Mitteilungen des Dichters selbst. Goethe gesteht: „Wie der Reiz, der mich zu diesem Gegenstande führte, aus dem Innersten meiner Natur entstand, so schließt sich jetzt die Arbeit, die ich unternehme, um es zu endigen, ganz sonderbar an das Ende meiner italienischen Laufbahn," und erleuchtet hierdurch mit einem Schlage den Grund, weshalb zwei getrennte Stadien seiner Entwicklung in seinem Werke sich ausprägen. Eine innere Notwendigkeit war es, der sein Tasso entsprang, die gleiche Notwendigkeit, die ihm einst auf die Lippen die Worte gedrängt hatte: „Werther muß, muß sein!", die ihn ganz ähnlich von seiner neuen Darstellung sagen ließ: „Sie ist Bein von meinem Bein und Fleisch von meinem Fleisch." Nie hat wohl ein Zweiter gelebt, der Goethe in einem gewissen Zeitpunkte seiner weimarischen Existenz so ähnlich war oder schien, als dieser Tasso in seiner Blüte zu Ferrara; und mit dem leidenschaftlichen Anteil einer gleichgestimmten Natur nahm Goethe ihn zum Helden seines Dramas. „Wie in keinem anderen Werk," sagt Fischer, „hat Goethe hier einen Dichter geschildert, dem er sich verwandt fühlte, die Leiden eines Dichters, die er nachzuempfinden und zu durchschauen wußte." Noch kurz vor der Umgestaltung schien ihm der Fortgang seiner Arbeit davon abzuhängen, daß die Gefühle, die er mit seinem

[1]) Heidelberg 1890 (Goethe-Schriften 3).

Tasso gemein hatte, neu belebt, daß die Dichtung durch gleichartige Leidenschaften gefördert werde. Aber der Umschlag, der während des römischen Aufenthalts eintrat, war auch hier von entscheidender Wirkung; am Schlusse desselben war die Liebe zu seinem neuen Kunstideal in Goethe dominierend, und hochsymbolisch ist es, daß er mitten im Modellieren an den Tasso sich gemahnt fand. In der tiefen Erkenntnis seines eigenen Wesens lag für ihn die Wurzel der römischen Epoche: „Er wußte jetzt, daß er nicht bestimmt sei, dieses und jenes und noch ein drittes und viertes zu sein und zu thun .... Er sei zum Künstler berufen und habe diesen Beruf als Dichter zu erfüllen." Die Vollendung der nach Italien mitgenommenen Werke, führt Fischer weiterhin aus, war keineswegs auf die Gegenstände dieser Arbeiten beschränkt, sondern galt ihm selbst; und mit einer Wendung, welche wohl die Summe seiner psychologischen Erkenntnis auf diesem Gebiete ausspricht, fährt er fort: „Er war ihr innerster Grund und Zweck, sie waren die Erscheinungen, in denen er seine Selbstentwicklung vollzog und erkannte." Als Künstler habe er sich wiedergefunden, schreibt Goethe selbst an Karl August. Hatte er früher zu Frau von Stein geäußert: „Ich habe den Tasso schreibend Dich angebetet", „als Anrufung an Dich ist gewiß gut, was ich geschrieben habe; ob's als Szene und an dem Ort gut ist, weiß ich nicht" — so durfte er jetzt, da er souverän über seinem Stoffe schwebte, zuversichtlich sagen: „Tasso wächst wie ein Orangenbaum so langsam; daß er nur auch wohlschmeckende Früchte trage!" Das befriedigte häusliche Glück, das er an der Seite von Christiane Vulpius genoß, sicherte ihm die Freiheit des Gemüts und die Ruhe zum Schaffen: „Nun hatte er nicht mehr nötig, seine eigenen Gemütsbewegungen, wie sie der Tag weckte und steigerte, in die Dichtung zu ergießen, sondern konnte die Charaktere derselben aus sich selbst heraus fühlen, reden und handeln lassen." So geschah denn die Erneuerung des Tasso von Grund aus, ihre sprachliche

Umgestaltung wie ihre inhaltliche Erweiterung und Vertiefung. Ein Dichter ist Goethes Tasso, wie er nunmehr dasteht, ein größerer als der wirkliche; nicht was geschieht, kränkt und erschüttert ihn, sondern wie das Geschehene ihm sich darstellt: das sind die Leiden des Dichters, hervorgehend aus der intensiven Gewalt seiner Phantasievorstellungen. Je dichterischer und ergreifender Tasso das Erlebte vorstellt, desto schmerzlicher wird es von ihm empfunden. Doch in der Dichtung liegt zugleich die Kraft, die ihn aufrichtet und ihm Heilung bringt: „Das Element, worin er sich wohl und frei fühlt, weil hier sein eigenes Wesen sich entfaltet, ist einzig und allein die dichterische Thätigkeit selbst." Am Anfang ist er der pathologisch gestimmte Schwärmer, der zu den Freunden sagt: „An euch nur dacht' ich, als ich sann und schrieb"; am Schlusse ist er der selbstgewisse Künstler, der den berufenen Kunstrichtern in Rom seine Dichtung unterbreiten will. Es ist sein Genius, der ihn unwiderstehlich drängt und nicht rasten läßt, bis er sein Werk im Dienste des Genius vollbracht hat. Und es ist Goethes Genius, der in der Schöpfung des Tasso zum höchsten Adel künstlerischer Schönheit sich hinaufgeläutert hat.

4. Nunmehr wird deutlich sein, in welchem Sinne Goethe seine Gedichte eine Beichte nennen durfte. Wollten wir Äußerungen anführen wie die, im Prometheus habe er sich „das alte Titanengewand nach seinem Wuchse zugeschnitten", so ließen sich die Beispiele beliebig vermehren, die den Gemütsanteil des Dichters an seinen Schöpfungen in der gekennzeichneten Weise bezeugen. In Fischers Schriften Umschau haltend, möchten wir noch auf die Bemerkung über Iphigenie aufmerksam machen, „eine solche Gemütsvollkommenheit reife nur allmählich im Leben wie in der Dichtung", und sodann die Stelle erwähnen, wo geschildert wird, wie einst aus der Sehnsucht nach friedlichem, weltfernem Dasein das Gedicht „Der Wanderer" hervorging, wie später aber die Seligkeit erfüllter Wünsche

in die Römischen Elegieen sich ergoß. — Mithin vergegenwärtigt uns eine solche Behandlungsweise zugleich die Wiederkehr gleichartiger seelischer Vorgänge in näher oder weiter auseinander liegenden Phasen der dichterischen Thätigkeit, und die psychologische Methode in ihrer entwicklungsgeschichtlichen Form erweist sich als sichere Richtschnur für die Beurteilung der inneren Beziehungen zwischen den Werken eines Dichters sowohl aus verschiedenen Perioden als auch aus der gleichen Zeit; denn nur indem wir diese Werke als Momente einer organisch sich entfaltenden, in sich geschlossenen Wirksamkeit erfassen, vermögen wir den Dichter mit sich selbst, den gereiften mit dem stürmenden, den alten mit dem jungen kritisch zu vergleichen. Füglich darf Fischer daher die Forderung erheben, daß die Annahme über die Entstehung eines Werkes „sich aus diesem selbst rechtfertige"; aus der Vergleichung von entwickelter und unentwickelter Dichterkraft müßten die Unterschiede in der Ausbildung der Dichtungen einleuchten. Nach seiner Theorie kann man hierbei in zwiefacher Hinsicht fehlgehen: man wird hyperkritisch, wenn man über den Unterschieden die Ähnlichkeiten außer Acht läßt; man wird unkritisch, wenn man flache Ähnlichkeiten auf Kosten tiefgehender Unterschiede einseitig betont. Auf dem einen Wege wird Zusammengehöriges zerrissen, auf dem anderen Unzusammengehöriges verknüpft; beide Male erleidet der Dichter Zwang. Den Satz voranstellend: „Man kann Goethe auf falsche Art auch mit sich selbst vergleichen," wendet sich Fischer energisch gegen den „Mißbrauch Goethescher Parallelstellen", den er an schlagenden Beispielen darthut. Bei den von ihm festgenagelten Mißgriffen werden regelmäßig um ein paar ähnlicher Bilder oder sogar ein paar ähnlicher Redewendungen willen ungleichartig empfundene Stellen als gleichartig entstanden behandelt, wird jede psychologische Prüfung, jede Würdigung des poetischen Gehalts unterlassen und statt dessen auf Grund zufälliger Übereinstimmungen der Gesichtspunkt der äußeren Gleichheit

mechanisch zum leitenden Prinzip erhoben. Das bedeutet den diametralen Gegensatz zur organischen, in das Innere der Dichtung dringenden Betrachtung; diese schließt nur dann auf gleichzeitigen Ursprung, wenn die Verwandtschaft zweier Empfindungen, die mit dem Gleichklang von Worten und Wendungen nicht identisch zu sein braucht, überzeugend zu Tage tritt. Zur Erläuterung des Gesagten citiere ich einige Sätze Fischers, die Fausts berühmte Klage: er brause wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen, begierig wütend nach dem Abgrund zu, er habe den Frieden der Geliebten untergraben müssen u. s. w. — durch wohlgetroffene Parallelen als der Jugendzeit Goethes angehörig, als „urfaustisch" motivieren: „In seiner eigenen Sturm- und Drangzeit fühlte sich der Dichter mit dem stürmenden und drängenden Elemente so verwandt und erblickte darin so gerne sein eigenes Abbild .... Das titanische Selbstgefühl, das sein Spiegelbild in dem reißenden Bergstrom findet, wie der länderbeherrschende Weltstrom, der dem Ozean zueilt, das Spiegelbild des Welteroberers war, der eine Weltreligion gestiftet! Und zugleich dieser sehnsüchtige Blick nach der Hütte und dem Glück, das sie beherbergt! ... Das Alles sind Lieblingsvorstellungen des jungen Goethe, die er in der Tiefe seiner Einbildungskraft hegte und pflegte, in denen seine Seele heimisch war, wie ein Volk in seiner Mythologie." — Und ferner: wer vermöchte an der Hand von Goethes Gedichten die Krisis zu verkennen, die aus dem ruhelosen Stürmer den Künstler machte? „Eine andere Empfindung," sagt Fischer, „weht in des Wanderers Sturmlied: das Vorgefühl der Kraft im Vertrauen auf seinen Genius! Eine andere in dem Prometheusgedicht und den Künstlerliedern: das Selbstgefühl der Kraft im Besitze des Genius!" — Das Wort, Tasso sei „ein gesteigerter Werther", war Goethe aus der Seele gesprochen; Fischer kennzeichnet ebenso sehr die Gleichheit wie die erreichte größere Reife der Empfindung, wenn er darlegt, auch Tasso finde es reizend, in den Ab-

grund des eigenen Herzens sich hinabzustürzen, aber ihm gab zugleich ein Gott, zu sagen, was er leide, und dadurch zu genesen. Und wenn Iphigenie zu dem über der Erde waltenden Lichte der Mondgöttin hoffnungsvoll emporschaut, so war für Fischer ein Ausblick nahegelegt auf das kurz vorher geschriebene Gedicht, worin Goethe den lindernden, milden Blick des Mondes preist. Einer Vermutung wie der G. v. Loepers, der aus der inneren Ähnlichkeit zwischen dem Gedicht „Ganymed" und Werthers Brief vom 10. Mai die gleichzeitige Entstehung beider folgert, spendet Fischer gern seinen Beifall. — Oder man nehme endlich Lessings Absicht, in seinem „Faust" einen Teufel auftreten zu lassen, der als Verführer ganz menschlich gefaßt sein sollte, entsprechend dem Charakter einer bürgerlichen Tragödie; Fischer durfte wohl darauf hinweisen, daß statt des „Faust" die „Emilia Galotti", statt des Mephistopheles Marinelli erschienen sei, der diese Art des Teufels in Menschengestalt — auch nach dem Zeugnis des Prinzen — zum vollendeten Ausdruck bringe. Wie alle diese Beispiele bezeugen, lassen sich durch psychologische Kriterien nicht zuletzt auch chronologische Aufschlüsse gewinnen, die in sich die Bürgschaft der Wahrheit tragen und durch exakte Notizen gestützt oder modifiziert, aber kaum jemals umgestoßen werden können; auf solchen Schlußfolgerungen beruhen zum großen Teile die Datierungen, die Fischers Faustbuch giebt.

### c. Verhältnis von Lektüre und poetischem Schaffen.

1. So führt der Versuch, die Schicksal und Dichtung ineinander schlingenden Fäden zu entwirren, auf eine ganze Reihe von komplizierten Fragen, deren richtige Beantwortung durch die Einsicht in die Vorgänge des Phantasielebens bedingt ist. Stellt sich nun, wie wir sahen, schon bei der Ergründung dieses Zusammenhanges das bloße Zurückgehen auf äußere Begebenheiten als eine grobe Ver-

kennung der dichterischen Thätigkeit heraus, so wird zwiefache Vorsicht geboten sein, wenn es sich nur um eine einzelne Gruppe von Einwirkungen handelt, um die Einwirkungen der Lektüre auf die Seele des Dichters und die dadurch hervorgerufene Fähigkeit zu eigenen neuen Leistungen. Die Bedeutung solcher Einwirkungen, die unter dem rein historischen Gesichtspnnkte auf einen recht bescheidenen Umfang reduziert werden mußte, will jetzt psychologisch, in ihrem Verhältnis zu dem dichterischen Schaffen als solchem, gewürdigt sein. Geht man die Mehrzahl der modernen litterarhistorischen Monographieen in der Absicht durch, aus ihnen Belehrung über diesen Punkt zu schöpfen, so muß man zu der Überzeugung kommen, wer ein rechter Dichter sei, der pflege ein Ragout aus Anderer Schmaus zu brauen, und der wahre Litteraturforscher habe dementsprechend keinen wichtigeren Beruf, als die Bestandteile dieses Ragouts wieder fein säuberlich von einander zu scheiden. Unterzieht man dann freilich die Entlehnungsnachweise einer unbefangenen Prüfung, so findet man sich auf Schritt und Tritt an Goethes Worte gemahnt: „Mir sind immer die Gelehrten höchst seltsam vorgekommen, welche die Meinung zu haben scheinen, das Dichten geschehe nicht vom Leben zum Gedicht, sondern vom Buche zum Gedicht. Sie sagen immer: das hat er dort her, und das dort! . . . . So giebt es unter andern beim Shakespeare eine Situation, wo man beim Anblick eines schönen Mädchens die Eltern glücklich preist, die sie Tochter nennen, und den Jüngling glücklich, der sie als Braut heimführen wird. Und weil nun beim Homer dasselbige vorkommt, so soll es der Shakespeare auch vom Homer haben. Wie wunderlich! Als ob man nach solchen Dingen so weit zu gehen brauchte, und als ob man dergleichen nicht täglich vor Augen hätte und empfände und ausspräche! Ach ja, das ist höchst lächerlich.“ Willkürliche Hypothesen dieser Art, die jedes ernsthaften Rückhalts entbehren, richten sich von selbst; wie aber, wenn sich wirklich konstatieren läßt, daß ein Dichter

diese oder jene Quelle gekannt, dieses oder jenes Motiv benutzt habe? Darauf ist zu sagen: irgendwoher muß der Dichter seinen Stoff freilich nehmen, und wenn ihm Beobachtung und Erfahrung kein geeignetes Material an die Hand geben, so mag es manchmal auch ein Erzeugnis der Litteratur sein, durch welches er die Anregung zur Wahl eines Themas empfängt. Man erinnere sich aber, was wir oben bei der Darlegung des Verhältnisses von Leben und Dichten festgestellt haben, um das Wort „Anregung" richtig zu verstehen. Daß ein Stoff einer Dichterseele das Bedürfnis zu eigener Produktion einzuhauchen vermag, das ist doch nur möglich, wenn diese Seele selbst erfüllt ist von einer Gedanken- und Stimmungswelt, die durch die fremde Lektüre wahlverwandt sich berührt findet. Und beachtet man zudem, daß es ja nicht das Gelesene in Bausch und Bogen, sondern eine gewisse Seite davon, oft genug sogar nur eine flüchtige Andeutung ist, bei deren Begegnung der Nerv des Dichters zuckt — so ergiebt sich von selber die Schlußfolgerung: Nicht der Inhalt an und für sich ist hier das Maßgebende, sondern was er dem Dichter bedeutet, wie seine Phantasie davon affiziert wird, und um diesen Vorgang zu erkunden, haben wir nicht von der Quelle, sondern von dem nachherigen Werke den Ausgang zu nehmen. „Wie oft," sagt Goethe, „ist nicht die Iphigenie gemacht, und doch sind alle verschieden; denn jeder sieht und stellt die Sachen anders, eben nach seiner Weise." [1])

Mit diesen Ausführungen wenden wir uns bewußt gegen jenes banausische, leider recht verbreitete Verfahren, dessen höchster Triumph das Erhaschen einer möglichst ent-

[1]) Vgl. einige Ausführungen von W. Wetz in der gehaltvollen Broschüre „Über Litteraturgeschichte" (Worms 1891), namentlich S. 9 flg. und S. 40 flg.; von anderen Prämissen ausgehend, gelangen sie hinsichtlich dieses Punktes in der Hauptsache zu dem gleichen Ergebnis und begegnen sich sogar in der Fassung einzelner Gedanken mit den obigen Darlegungen.

legenen „Quelle“ ist, unter gänzlicher Einbuße der Empfindung für den Unterschied zwischen wissenschaftlich bedeutsamem und wertlosem Thun, jenes Verfahren, das dem begnadeten Dichter den Wahlspruch oktroyieren möchte, den es selber bejaht: „Das Pergament, ist das der heil'ge Bronnen, woraus ein Trunk den Durst auf ewig stillt?“ Nicht die Qualität, sondern die Quantität des beigebrachten Materials gilt diesem Litteraturbetrieb als erstrebenswertes Ziel; und in dem Machwerk jenes sonderbaren Schwärmers, der jetzt vor Mit- und Nachwelt Lessing als das Urbild eines skrupellosen Plagiators brandmarkt, müßten wir billig die feinste Blüte litterarhistorischer Weisheit bewundern. Denn was von einer ganzen Richtung der germanistischen Philologen — wenn nicht in Worten, so doch durch die That — geflissentlich geleugnet, von aller philosophischen Betrachtung hingegen in den Vordergrund gestellt wird, das ist die freie Erfindungskraft, die den Dichter erst zum Dichter macht, jenes gewissermaßen Irrationale, das, „geheimnisvoll am lichten Tag“, aller äußeren Zerlegungskunst spottet. Wir befinden uns hier vollkommen im Fahrwasser der Methode, die Kuno Fischer stets ebenso wohl theoretisch vertreten wie praktisch befolgt hat. Verwahrung legt er dagegen ein, daß „unsere Erklärer der vielgerühmten Erfindungskraft des Dichters kaum etwas übrig lassen“, und höchst ergötzlich verspottet er „die Hetzjagd auf Entlehnungen, wobei die einen die Jäger spielen und die kleineren Leute die Treiber“, dieses stete Fragen: „wo hat der Dichter den Ausspruch her?“ — eine Art von Spürsinn, welcher wir z. B. Belehrung darüber verdanken, „wer schon vor Faust zwei Seelen besessen und wer schon vor Goethe von zwei Seelen geredet hat“. Wirken solche Vorkommnisse, deren Zahl Legion ist, vornehmlich erheiternd, so wird durch andere Meisterstücke in diesem Genre einer bedenklichen ästhetischen Barbarei Vorschub geleistet. Fischer greift eines der krassesten, aber leider bezeichnendsten Beispiele heraus, wenn er der famosen Entdeckung gedenkt,

laut welcher die phantasievollste Gestalt deutscher Dichtung, Gretchen, „aus einer Scharteke entlehnt und also nicht erlebt und geschaffen, sondern litterarisch fabriziert“ sein soll.

2. Eine nebensächliche Arbeit bleibt somit der Quellennachweis auf jeden Fall,[1]) und es fragt sich nur, wo wir methodisch die Grenze zu ziehen haben, außerhalb deren er zu einem überflüssigen und schädlichen Sport herabsinkt. Gerade der Glaube an die Erfindungskraft des Dichters führt uns auf den rechten Weg. Ist sie nämlich treibendes Agens des gesamten poetischen Schaffens, so wird der Dichter desto geringere äußere Hilfe brauchen, in je höherem Maße diese Gabe ihm zugeteilt ist; und umgekehrt wird er an solche Stützen desto ängstlicher und sklavischer sich anklammern, je stiefmütterlicher die Natur seine Phantasie bedacht hat. Mit anderen Worten: in den dii minores des Parnasses können die Entlehnungsenthusiasten die Geister erblicken, die sie begreifen, für die ihre Vorstellung von künstlerischer Thätigkeit den zureichenden Maßstab abgiebt. Aber vergessen dürfen sie keinen Augenblick, daß für die Erkenntnis der nationallitterarischen Entwicklung diese Mittelmäßigkeiten nur von untergeordneter Bedeutung sind, daß sie ihr Licht recht eigentlich von den Großen empfangen und im günstigsten Falle in einem von diesen abgegrenzten Kreise weiter dichten, ohne etwas prinzipiell Neues hinzuzubringen. Und auch dies muß ausdrücklich betont werden,

[1]) Man vergleiche Goethes Geständnisse: „Ich schrieb meinen Götz von Berlichingen als junger Mensch von zweiundzwanzig und erstaunte zehn Jahre später über die Wahrheit meiner Darstellung. Erlebt und gesehen hatte ich bekanntlich dergleichen nicht, und ich mußte also die Kenntnis mannigfaltiger menschlicher Zustände durch Anticipation besitzen.“ — „Die Region der Liebe, des Hasses, der Hoffnung, der Verzweiflung, und wie die Zustände und Leidenschaften der Seele heißen, ist dem Dichter angeboren, und ihre Darstellung gelingt ihm. Es ist aber nicht angeboren, wie man Gericht hält, oder wie man im Parlament oder bei einer Kaiserkrönung verfährt; und um nicht gegen die Wahrheit solcher Dinge zu verstoßen, muß der Dichter sie aus Erfahrung oder Überlieferung sich aneignen.“

daß diejenigen Talente, die zwar ihr Lebtag auf einem kleinen Felde schaffen, innerhalb ihres Bezirks aber Vollendetes leisten, wie etwa Eduard Mörike, mit Fug den Meistern zuzuzählen sind. In solcher Begrenzung mag man nicht nur Stoffe und Motive, sondern auch technische Griffe und formale Eigentümlichkeiten als einen Besitz ansehen, der, freilich mehr unbewußt als bewußt, unter geringfügigen Modifikationen von Generation auf Generation sich forterbt; die Berechtigung der Kategorie „Dichterschulen" leitet aus diesem Umstande sich her, doch vor allzuweit gehender Schematisierung sollte man auch hier sich hüten, um die individualisierende Betrachtung nicht zu ertöten. In der Geschichte der bildenden Künste, wo die Fragen der Technik und in Verbindung damit die der Tradition eine viel größere Rolle spielen, hat die Theorie der Einflüsse naturgemäß einen weiteren Spielraum, aber selbst dort werden von Seiten denkender Kunsthistoriker schon warnende Stimmen laut; so schrieb erst kürzlich an hervorragender Stelle[1]) der Berufensten einer, Julius Meyer: „Die Forschung ist neuerdings gar zu sehr geneigt, solchen Einflüssen nachzuspüren und ihre Bedeutung zu überschätzen ... Nur ein künstlerisch unfruchtbares und schwächliches Jahrhundert bringt unter der Herrschaft vereinzelter größerer Meister Schemen und Gespenster statt lebendiger Formen und Gestalten hervor.... Unter starken Einflüssen geht das kleine Talent zu Grunde oder wiederholt zeitlebens in der Stellung des Schülers oder Gehilfen die vom Meister überkommenen Formen." Das sind goldene Worte; und nicht minder wertvoll ist, was Julius Meyer über das Verhältnis der großen Meister zu ihren Vorgängern und Zeitgenossen bemerkt: „In der gemeinsamen Arbeit, welche die Künstler vollziehen, in diesem wechselseitigen Nehmen und Geben

---

[1]) Vgl. das Monumentalwerk: „Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen von Berlin. Herausgegeben von der Generalverwaltung", S. 40 flg.

bewähren sich die schöpferischen Meister durch ein Verarbeiten der empfangenen Einflüsse zu einer die Fülle und Mannigfaltigkeit des Daseins immer tiefer erfassenden Darstellung. Und diese erscheint wieder durch das besondere Gepräge der Individualität als ein neues und eigentümliches Bild des Lebens .... Der jüngere Meister, der von älteren Zeitgenossen schon ausgebildete, zu Typen ausgereifte Züge übernimmt, sofern sie im Bereich seines eigenen Talentes liegen, gelangt so schneller und vollständiger zu der Gestaltung der Dinge, die seiner Künstlernatur von vornherein als Ziel vorgeschwebt haben. Es ist gleichsam ein abgekürztes Verfahren. Nur durch ein solches Ineinanderarbeiten seitens der großen Talente gelangen hervorragende Epochen in so raschem Verlauf zu den ihnen bestimmten Höhepunkten." Wir citieren diese Sätze, weil sie in präziser Fassung einen Gesichtspunkt enthalten, der auch in der Litteraturgeschichte Anwendung erheischt. So wenig, wie auf irgend einem anderen Gebiete, fällt in der Poesie ein Meister vom Himmel; vielmehr ist auch der größte Dichter in seinen Anfängen ein Suchender, ein Tastender, und der Anlehnung an vorliegende Muster, die dem Minderbegabten immer unentbehrlich bleibt, bedarf er wenigstens für die ersten Bethätigungen seiner Kraft. Solange also die Forschung den Takt besitzt, in dem Heranziehen von Entlehnungen und Reminiscenzen auf diesen Gesichtspunkt sich zu konzentrieren, darf sie darauf rechnen, dankenswerte Beiträge zur Psychologie der unreifen Stufen dichterischen Werdens zu liefern. Der Einfluß von Lessings Emilia und Nathan auf Schillers Jugenddramen z. B. ist so unverkennbar, daß Kuno Fischer es mit Recht unternehmen durfte, ihn durch Gegenüberstellung der beiderseitigen Schöpfungen zu beurkunden; denn nicht auf die Wahl und die Behandlungsweise der Versart, nicht auf einzelne Wendungen beschränkt sich die Ähnlichkeit, sondern sie erstreckt sich „mit der Macht einer unwillkürlichen, dem Dichter selbst kaum bewußten Reminiscenz" gleichzeitig auf größere






Stellen, auf Situationen und Charaktere. Doch gerade aus Fischers Darlegungen erhellt, daß die von Schiller übernommenen Erinnerungen, so lebhaft sie an sich unser Interesse in Anspruch nehmen, im Vergleich zu seinem originalen Eigentum nur beiläufige Beachtung verdienen.

3. Wo immer von echten Kunstwerken die Rede ist, müssen wir also den aus der Lektüre geschöpften Stoff als indifferent und belanglos ansehen, als einen solchen, für den ebenso gut auch ein anderer hätte Ersatz bieten können. Erst dadurch, daß der Dichter das Siegel seines Geistes ihm aufdrückt, wird „das Einzelne zur allgemeinen Weihe" gerufen, gewinnt es in seiner nunmehrigen festen Form bleibende Bedeutung. Sorgfältig hat Kuno Fischer die gänzlich neue Ausprägung eines vorhandenen Motivs an dem Verhältnis nachgewiesen, in welchem Shakespeares Richard der Dritte zu dem geschichtlichen Helden steht, wie er dem Dichter in den Chroniken entgegentrat.[1]) Nicht bloße Nachbildung, nicht Verwandlung der historischen Quelle in ein Drama war Shakespeares Aufgabe: er mußte vielmehr die Handlungen Richards aus dem innersten Grunde seines Charakters motivieren und diesen selbst in seiner Entstehung darstellen. Da aber zu diesem Zwecke eine Gegend im Leben Richards dramatisch zu erhellen war, die in der Geschichtserzählung dunkel blieb, so ergab sich von selbst die Forderung einer freien dichterischen Aufnahme und Behandlung des Gegenstandes, der Ausdichtung des stückweise gegebenen Bildes. „Er mußte," drückt Fischer mit einer vorzüglichen Pointe sich aus, „in der Dichtung weiter gehen, um der Wahrheit näher zu kommen und sie tiefer zu ergreifen. Sein Richard ist ein Beispiel mehr für die Wahrheit des aristotelischen Wortes, daß die Poesie philosophischer ist als die Geschichte." — Einen Hinweis möchte ich ferner auf die Ausführungen

[1]) Shakespeares Charakteristik Richards III. Zweite Auflage, Heidelberg 1889.

Fischers geben, welche die Gestalt Antonios im „Torquato Tasso“ zum Gegenstande haben. Wir können Goethe gar nicht genug bewundern, wie er mit der ganzen Genialität des souveränen Poeten aus seinen Quellen alle möglichen Züge aufgriff, die ihm brauchbar erschienen, um sie lediglich zur Abrundung eines Charakterbildes zu verwerten, das in den Tiefen seiner eigenen Phantasie seine Wurzel hatte.[1])

Damit glaube ich erschöpft zu haben, was sich methodisch über Recht und Unrecht der Entlehnungen ausmachen läßt, und darf diese Frage füglich auf sich beruhen lassen, indem ich mit einer köstlichen Bemerkung Goethes schließe. Auf Eckermanns Worte, man zweifle an dieses oder jenes berühmten Mannes Originalität und suche die Quellen auszuspüren, woher er seine Kultur habe, erwiderte er: „Das ist sehr lächerlich; man könnte ebenso gut einen wohlgenährten Menschen nach den Ochsen, Schafen und Schweinen fragen, die er gegessen und die ihm Kräfte gegeben. Wir bringen wohl Fähigkeiten mit, aber unsere Entwicklung verdanken wir tausend Einwirkungen einer großen Welt, aus der wir uns aneignen, was wir können und was uns gemäß ist. . . . Die Hauptsache ist, daß man eine Seele habe, die das Wahre liebt und die es aufnimmt, wo sie es findet.“

4. In naher Verwandtschaft mit den Entlehnungsnachweisen steht die Heranziehung von Analogieen und von Kontrasten, die auf die Vergleichung verschiedener Dichter unter einander abzielen, oder auch auf die einer bestimmten Schöpfung eines Dichters mit der eines anderen. Ob solche Vergleichungen mit Recht oder Unrecht, aus inneren oder äußeren Gründen vorgenommen werden, diese

---

[1]) Mit den Angriffen, die Franz Kern in der Schrift: „Goethes Tasso und Kuno Fischer“ (Berlin 1892) gegen Fischers Auffassung des Antonio erhoben hat, setzt Fischer sich auseinander in dem Artikel: „Goethes Antonio und unsere Tasso-Erklärer“ (Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 2. Januar 1892).

Frage läßt sich — wie nach dem Bisherigen nicht nochmals erläutert zu werden braucht — nur durch die Erwägung entscheiden, ob die Ähnlichkeit oder Verschiedenheit der verglichenen Punkte auf die zufällige Beschaffenheit der Objekte oder auf wesentliche Eigentümlichkeiten der in ihrer Gestaltung wirksamen Phantasie zurückgeht. Es giebt eine ursprüngliche „Verwandtschaft schöpferischer Naturen", aus der Fischer treffend u. a. die Verehrung unserer Klassiker für die Griechen und für Shakespeare herleitet. Und es giebt auch eine psychologische Verwandtschaft von Stoffen, die man nicht mit der genealogischen verwechseln darf; sie besteht in höchst interessanter Weise z. B. zwischen dem Faust auf der einen Seite, und Calderons „Wunderthätigem Magus" sowie Tirso de Molinas „Don Juan" auf der anderen. Umbildungen der Faustsage, wofür man die beiden Dichtungen gehalten hat, sind dieselben thatsächlich nicht; aber wunderbar ist es, wie die beiden Grundtriebe, die im alten Volksbuch schon vereinigt waren, jene beiden Seelen, deren Goethes Faust sich schmerzlich bewußt wird: der Drang nach höchster Erkenntnis und nach höchstem Weltgenuß — wie sie einander fliehen und jede für sich vollendet in einem Charakter dargestellt wird. „Die eine," sagt Fischer, „nimmt den Weg nach oben, den man mythisch die Himmelfahrt der Seele nennen kann, und die andere fährt zur Hölle." Ewige Züge der Menschennatur sind es, für welche alle drei Dichter eine Sympathie empfinden, die sie in lebendigen Gestalten verkörpern. Während aber von den spanischen Poeten ein jeder nur eine Seite des menschlichen Wesens zu bewältigen vermag, verschmelzen sie sich in Goethes Genius zu jener göttlichen Harmonie, worin der Gegensatz zwischen Diesseits und Jenseits durch den Gedanken des unablässigen, trotz aller Verirrungen dem Höchsten zugewandten sittlichen Strebens gelöst erscheint.

## D. Das ästhetische Element.

1. In das ästhetische Problem führten unsere psychologischen Untersuchungen bereits des öfteren mitten hinein; aber so nahe beide Fragen mit einander zusammenhängen, so energisch drängt sich doch die Notwendigkeit ihrer Unterscheidung auf — aus dem einfachen Grunde, weil das Ziel eine andere Betrachtung erfordert als der Weg, das gewordene Produkt eine andere als das werdende. Im ersten Fall handelt es sich um die Entstehung der Dichtungen, um ihr Hervorgehen aus der Individualität des Dichters; im zweiten um die fertigen Werke als Gebilde, die, wie sie in sich geschlossen sind, so aus sich selbst müssen begriffen werden können. Denn daß ein Werk auf eigenen Füßen stehen, als Kunstprodukt seine Anerkennung ohne die schleppende Last des Kommentars sich erkämpfen müsse, ist nicht nur eine berechtigte Forderung, sondern auch das nie verleugnete Bestreben des Künstlers selbst. Darum drängt alle litterarhistorische Forschung unwiderstehlich auf die ästhetisch-kritische Betrachtung hin; ist diese vorher durch historische nnd psychologische Arbeit wohl fundiert, so bleibt die rein künstlerische Würdigung der poetischen Leistungen (als der Zeugnisse, in denen alles poetische Schaffen sich manifestiert) Abschluß und Krönung des wissenschaftlichen Baues, und die Litteraturgeschichte erklimmt ihre höchste Höhe, indem sie schließlich als Entwicklungsgeschichte der ästhetischen Ideale der Völker innerhalb der dichtenden Phantasie, gespiegelt in den repräsentativen Vertretern und deren Schöpfungen, begriffen wird.[1]) Hier leuchtet die enge Verflechtung der

---

[1]) Für die Gesamtheit der Künste hat bekanntlich den obigen Gedanken Moriz Carriere in seinem fünfbändigen Werke: „Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung oder die Ideale der Menschheit" auf umfassender Grundlage durchzuführen versucht. Über die hier in Betracht kommende prinzipielle Seite desselben vgl. Eduard von Hartmanns Ästhetik I, S. 245 ff.

einzelnen Faktoren ein, die wir am Anfange hervorgehoben haben. Was uns in concreto zunächst vorliegt, sind die Dichtungen; durch fortschreitende Analyse derselben gewinnen wir rückschließend ein Bild von der Phantasiethätigkeit und von dem Innenleben ihres Schöpfers, das wir nunmehr mit den Mitteln biographischer Forschung vervollständigen; und das so erzeugte Bild giebt uns wiederum die Mittel an die Hand, unter Zuhilfenahme des Studiums der gesamten Kulturbewegung die historische Stellung des Dichters zu bestimmen. Damit haben wir uns das Problem in seine einzelnen Momente aufgelöst; um den objektiven Verlauf des ergründeten Prozesses darzustellen, brauchen wir nur den Weg in umgekehrter Richtung zurückzulegen, gleichsam die Probe auf die Rechnung zu machen. Dann erst werden wir klar erkennen, wie durch den nachgewiesenen Zusammenhang des Poeten mit dem geschichtlichen Leben sowohl seine Persönlichkeit wie die centralen Kräfte der Zeit in voller Schärfe hervortreten, wie zudem durch Erhellung seines künstlerischen Werdens auch die einzelnen Werke in ganzer Tiefe verständlich werden. Insofern ist die ästhetische Kritik im eigentlichen Sinne das Alpha und Omega aller litterarhistorischen Arbeit; sie muß, wenn die Untersuchung ohne Fehler vor sich gegangen ist, als reife Frucht vom Baume fallen. Welche Fähigkeiten und Kenntnisse diese Aufgabe vom Litterarhistoriker fordert, den Nachweis hierfür zu erbringen obliegt unserer methodologischen Darlegung als letztes Thema.

2. Eine Grundbedingung muß nicht nur der wissenschaftlichen Untersuchung, sondern aller und jeder fruchtbaren Beschäftigung mit dem Kunstwerk vorausgehen; sie ist ausgesprochen in dem Schillerschen Satze: „Es giebt kein Gefäß, die Werke der Einbildungskraft zu fassen, als die Einbildungkraft selbst.“ Um in die Seele der Dichtung sich einzuleben und einzuschmiegen, dazu bedarf es vor allem des Taktes, des bildlichen Schauens, der nach-

schaffenden Intuition. Ohne Spiegelung in einem verwandten, phantasievoller Einfühlung fähigen Geiste ist kongeniales Erfassen unmöglich; wer niemals dem Dichter nachempfunden hat, wie in gewaltiger Erschütterung des ganzen Menschen ihm die Seele erschauert, wie sich die Gestalten ihm drängen und Bild zu Bild sich ihm fügt, dem fehlt der ästhetische Nerv, dem fehlt die seelische Sinnlichkeit, von denen das lebendige Verständnis künstlerischer Produktion abhängt, und auch das eifrigste Studium vermag ihm nicht zu wahrhaftem Eindringen in das Heiligtum der Poesie zu verhelfen. Leise, aber nicht zu überhörende Nüancen im Tone eines Urteils sind es häufig, die sogar dem ästhetisch veranlagten Laien jenen Grundmangel verraten; und andererseits spricht aus einer scheinbar gleichgiltigen Andeutung oft vernehmlich eine Stimme, die ihm verkündet, daß der rechte Mann am Werke gewesen ist. Kuno Fischer bekennt einmal: „Unter den verschiedenen Formen, worin die menschliche Natur sich in ihrer eigensten Art bethätigt, haben mich von jeher die ästhetischen Vorstellungsweisen besonders angezogen.“ Und seine Arbeiten zeugen für die Wahrheit seiner Worte; daß er die großen Dichter in ihrer Werkstatt aufzusuchen, ihnen ins Auge zu schauen, in ihr Inneres sich zu versetzen weiß, daß er ihres Geistes einen Hauch verspürt hat, steht allen seinen Analysen dichterischer Schöpfungen an der Stirn geschrieben: wie bei wenigen Autoren, hat man bei der Lektüre seiner Schriften den Eindruck, daß die Dinge so sein müssen, wie er sie darstellt.

3. Worauf nun hat die Interpretation des einzelnen Werkes ihre Aufmerksamkeit zu richten? Auf den Organismus der Dichtung, sollten wir meinen, auf die innere Entwicklung dessen, was sie gestaltet, sie durchwaltet, in ihr sich auslebt; denn diese Auffassung vermag uns den einzigen Standpunkt nicht außerhalb, sondern innerhalb des zu betrachtenden Werkes zu geben. Da aber kommen wir bei denjenigen Philologen, welche die neuere Litteraturgeschichte als ihr Mono-

pol betrachten und — wie sich einer von ihnen sinnreich ausdrückte — sie der „todbringenden Umarmung der Philosophie" entreißen wollen, übel an. Die Dichtung habe es mit der Form zu thun, werden wir nicht selten belehrt. Das ist von vornherein eine schillernde Halbwahrheit, wenn man sich vorher nicht klar gemacht hat, was der Begriff „Form" in sich birgt. Aber ehe wir uns des Kunststücks versehen, im Handumdrehen wird das Wort „Form" durch das Wort „Stil" ersetzt, so daß als Hauptziel der Litteraturgeschichte die Untersuchung des dichterischen Stils übrig bleibt; die tönende Gleichung: „Litteraturgeschichte = Stilgeschichte" ist nunmehr fertig, und dann freilich hat die Philologie gewonnenes Feld. Leider bleibt diese mundgerechte Definition bedenklich an der Oberfläche ihres Gegenstandes haften; denn nicht mit so leichtem Geschütz läßt der Begriff „Form" sich zwingen. Nur ein öder Formalismus kann wähnen, mit der Untersuchung des Stils den Geist der Dichtung zu durchdringen; so wenig ist dies der Fall, daß von jeher die Perioden, wo der Dichtkunst die Form Alles war, als poesiearme, als Verfallzeiten angesehen worden sind; denn in alle Wege sind die Vorstellungen nicht um der Worte willen, sondern die Worte um der Vorstellungen willen da. In Wahrheit ist die Form ohne den Inhalt ein Nichts; wenn irgendwo, so ist es im Dichtwerk der Geist, der sich den Körper baut, und jene Philologen mit ihrer armseligen Beschränkung auf die äußere Bestimmtheit der Form bleiben hinter ihrer Aufgabe noch viel weiter zurück, als ehedem gewisse Philosophen, die über dem philosophischen Gehalt die Frage nach der Form außer Acht lassen zu dürfen glaubten. Nicht die Form innerhalb der einzelnen Dichtungen bildet den Gegenstand der litterarhistorischen Kritik, ebensowenig der Inhalt allein — sondern die Einheit von Gehalt und Form, die Verschmelzung von Vorstellung und Wort. „Die Idee soll ganz in Form übergehen und aufgehen, aber eben sie ist es, welche

übergeht und aufgeht:" so definiert Fr. Vischer prägnant das Ziel der künstlerischen Produktion.[1])

Das sind im Grunde triviale Wahrheiten, die von Rechts wegen nicht mehr diskutiert, sondern einfach dekretiert werden sollten. Wie selten aber werden sie heut beachtet! Unter den Einwänden, die von den Anhängern der sogenannten Stilkritik erhoben werden, steht wohl der obenan: was uns in der Dichtung entgegentrete, sei der Stil, nicht aber die in den Werken liegende Gesetzmäßigkeit des poetischen Schaffens, von welcher die Ästhetiker fabeln. Darin liegt einerseits eine unbestreitbare Wahrheit, andererseits ein elementarer logischer Schnitzer. Zweifellos bestehen die Dichtungen aus Worten und Wendungen, und Vers und Rhythmus geben ihnen das äußere Gepräge; um die ersten Anhaltspunkte für die Eigentümlichkeiten des Ganzen zu gewinnen, muß man deswegen vorab dieses Einzelne ins Auge fassen. Aber auch nur zu den ersten Anhaltspunkten gelangt man hierdurch, wie etwa Symptome unseren Blick auf das Wesen einer Krankheit hinlenken; so wenig jedoch Symptome und Krankheit das Gleiche sind, ebensowenig ist mit einer noch so erschöpfenden Untersuchung von Stil und Metrum etwas über den Charakter eines Kunstwerks entschieden. Stilgeschichte und Litteraturgeschichte auf einem Fuße behandeln, heißt nur, wie die Logik sich ausdrückt, den Erkenntnisgrund mit dem Sachgrund verwechseln: die Kennzeichen, die ein in einem Gegenstande unsichtbar thätiges Prinzip unmittelbar uns ankündigen, mit diesem Einheitsgrund selbst, durch welchen der Gegenstand und mit ihm jene Kennzeichen bedingt und hervorgebracht sind.

In dem Phantasievorgang, durch den eine Dichtung entsteht, ringt der Künstler nach Gestaltung einer in ihm wogenden Welt von Vorstellungen und Empfindungen; gelingt ihm sein Werk, so stehen wir staunend vor dem Rätsel, daß der Stoff in eine Form gegossen ist, die uns

[1]) Ästhetik, § 55.

als sein natürliches Gewand erscheint — dann ist das Höchste geleistet, was die Kunst zu leisten vermag. Und die litterarische Kritik sieht sich dann vor die Aufgabe gestellt, mit den Mitteln der Reflexion auseinanderzulegen, inwiefern nun dieser Kern und diese Schale eine Einheit bilden, d. h. warum der Akt, in welchem diese Einheit zu Stande kam, ein genialer, ein schöpferischer war. Hätten jene Philologen Recht, so würde das Dunkel des ganzen Prozesses schwinden, und einen unbegreiflichen Irrtum enthielte das Bekenntnis Goethes: „Der Takt kommt aus der poetischen Stimmung, wie unbewußt. Wollte man darüber denken, wie man ein Gedicht macht, man würde verrückt und brächte nichts Gescheites zu Stande.“ Aber es ist auch wiederum Goethe, der jeglicher mechanischen Auffassung die gebührende Abfertigung zu Teil werden läßt: „Daß die wahre Kraft und Wirkung eines Gedichts in der Situation, in den Motiven besteht, daran denkt niemand .... Überhaupt haben die Dilettanten und besonders die Frauen von der Poesie sehr schwache Begriffe. Sie glauben gewöhnlich, wenn sie nur das Technische loshätten, so hätten sie das Wesen und wären gemachte Leute; allein sie sind sehr in der Irre.“ Er hatte wie ein Seher geredet: als später Wolfgang Menzel seine moralisierenden Angriffe gegen Goethes Unsittlichkeit richtete, da war es die dualistische Entgegensetzung von schöner Form und häßlichem Inhalt, worauf seine Argumentation sich stützte; und umgekehrt verdanken jene Ausführungen, womit D. Fr. Strauß diese Angriffe auf den Genius Goethes in die Schranken wies, der Erkenntnis von der Zusammengehörigkeit beider ihren Glanz und ihre Schneide. Treffend schrieb er[1]): „So wenig es bloß auf die schönen Worte, vielmehr zugleich auf die schönen Gedanken ankommt: ebenso wenig ist es an der Schönheit der Gedanken und Bilder genug, sie müssen auch schön und ebenmäßig zusammengefügt sein. Sind

[1]) Streitschriften II, S. 127.

Worte und Verse das Gewand, Gedanken und Bilder Karnation und Teint, so ist das zuletzt aufgeführte Moment der Wuchs, der Gliederbau samt der Gesichtsbildung eines Gedichts .... So bleibt uns neben jener äußeren Form noch jene so zu sagen innerliche Seite der Form, der Bau, die Ökonomie des Gedichts." Wir können hinzusetzen: nur die letztere eröffnet den Einblick in das innerste Geheimnis eines Kunstwerks.

Wir sind weit entfernt, das Kind mit dem Bade auszuschütten und mit einfacher Umkehrung des Spießes den Anteil der Philologie an der Litteraturforschung für nichtig auszugeben; aber mit ihrem Recht ist kraft der zwingenden Notwendigkeit ihrer Wesenseigentümlichkeit zugleich ihre Schranke gegeben, und wie hoch oder niedrig man ihre Wirksamkeit im Einzelnen anschlagen mag — ihr Verhältnis zur Philosophie, in specie zur philosophischen Ästhetik, ist angesichts der natürlichen Subordination des technischen Gesichtspunktes unter den künstlerischen nicht das der Gleichberechtigung, noch weniger das der Herrschaft, sondern ganz und gar das der Unterordnung — das des Mittels zum Zweck. Für das griechische und römische Altertum, auch für die alt- und mittelhochdeutsche Litteratur hat selbstredend die Philologie eine ganz andere Bedeutung: denn hier sind die Fragen des Textes und des Ausdrucks, sind die sprachlichen und metrischen Schwierigkeiten vielfach von so verwickelter Natur, daß die Kraft eines Menschen durch sie nicht nur reichlich in Anspruch genommen wird, sondern eben auch sachlich eine imponierende Aufgabe vor sich hat, mit der die überflüssige alexandrinische Geschäftigkeit unserer in moderner Litteraturgeschichte thätigen Philologen in vielen Fällen keinen Vergleich aushält. Aber auch unter den Bearbeitern der antiken Litteraturgeschichte hat es niemals an Männern gefehlt, die gegen die Text- und Stilkritik als Selbstzweck entschiedene Einsprache erhoben haben; es ist ein Philologe, freilich zugleich ein feinsinniger Kenner der Poesie, dem wir hier das Wort erteilen können.

„Das philologische Lesen," sagt Adolf Schöll,[1]) „ist sehr verschieden vom lebendigen Lesen. Das lebendige Lesen ist das sympathetische, welches die Vorstellung ganz an den Inhalt hingiebt und diesen mit so ungeteilter Aufmerksamkeit verfolgt, daß es Wort und Vers und jeden Ausdruck nur als Bewegung des Inhalts empfindet. Ganz entgegengesetzt verfährt das philologische .... Nicht das Ganze, nicht der Genuß der Schönheit ist ihr Interesse, sondern die Übung philologischer Fertigkeit. Dies macht ihr statt Hingebung an den Geist und Inhalt das Ausheben des Einzelnen und Anatomieren der äußeren Formen, statt ungeteilter Aufmerksamkeit auf den Zusammenhang ein unaufhörliches Abziehen derselben vom Zusammenhang zur Pflicht .... Die Reize, welche der Text für seine eigene Philologenkunst hat, lassen ihn nirgends die Kunst des Dichters einfach empfinden und zur unzerstörbaren Wirkung sammeln." Auch die folgende speziellere Ausführung des nämlichen Gelehrten erscheint uns überaus beherzigenswert: „Man kann die sittlichen Motive, die sich in einer Tragödie bewegen, den Angelpunkt, um den sich die Handlung dreht, die Wirkung, in die sie sich auflöst, gänzlich dahingestellt sein lassen, und dennoch ihre Orthographie berichtigen, die syntaktischen Unterschiede ihres Ausdrucks mit Scharfsinn erörtern, über Lesarten aus Handschriften oder mit Hilfe von Glossen und Scholien entscheiden." Diesen schlagenden Worten haben wir nichts hinzuzufügen; jeder wird die Folgerung daraus ziehen, daß die rein philologische Thätigkeit, zumal in der neueren Litteraturgeschichte, lediglich den Anspruch erheben darf, für die Würdigung der Dichtung gewisse Vorarbeiten zu liefern. „Auch Handlanger sind unentbehrlich," sagt Paul Heyse, „nur werden sie nicht Architekten genannt." Unmittelbar und fruchtbar kann sie z. B. da der Ästhetik dienen, wo sie sprachliche Neu-

---

[1]) Gründlicher Unterricht über die Tetralogie des attischen Theaters und die Kompositionsweise des Sophokles, S. 6.

schöpfungen eines Dichters behandelt; denn erst wenn diese widerspruchslos feststehen, lassen sich in einer bestimmten Richtung Schlüsse auf die künstlerische Individualität ziehen. Dagegen ist das Aufsuchen von Reminiscenzen und Anklängen auch für die ästhetische Bereicherung der Litteraturforschung von minimalem Nutzen: daß ähnliche Empfindungen und Situationen bei verschiedenen Schriftstellern in ähnlichen Ausdrücken geschildert werden, enthält an sich nichts so Verwunderliches, um ohne Weiteres Rückschlüsse auf eine Entlehnung zu rechtfertigen. Wenn aber wirklich nachgewiesen werden kann, daß hier oder dort ein Wort dem Dichter im Ohre nachgeklungen ist, so daß er es an einem Orte wiederholte, wo es organisch sich einfügen ließ — nun wohl! so wird das ja jedermann interessieren, und die Leute, denen es Vergnügen macht, mögen dieser Gruppe von Entlehnungen immerhin ihre Bemühungen zu Gute kommen lassen; nur dürfen sie dies nicht in der Illusion thun, als entstehe eine Dichtung mosaikartig, als hätten derartige Reminiscenzen für die Eigenart der Dichtung als solcher irgendwelche Bedeutung. Vor Allem aber kann nicht laut genug dagegen Front gemacht werden, wenn Kleinigkeitskrämerei von dieser und verwandter Art sich als Exaktheit und Akribie anpreist. Strengste Exaktheit ist selbstverständlich durchaus notwendig, ist unentbehrliche Basis für alle litterarhistorische Forschung, und ein Verstoß gegen das Urkundlich-Faktische muß auch dann gerügt werden, wenn er ohne nennenswerten Einfluß auf das Gesamturteil bleibt. Die Exaktheit in Erbpacht genommen zu haben, ist aber ein Anspruch, welcher der Philologie um so weniger ausschließlich zugestanden werden kann, als alle Wissenschaften ohne Ausnahme daran partizipieren, wie umgekehrt über den Mangel an übereilten Behauptungen und gewagten Hypothesen auch die Philologie im eigenen Lager sich nicht zu beklagen hat. Daß sie in der deutschen Litteraturgeschichte und in den historischen Wissenschaften überhaupt es sich hat angelegen sein lassen, ihr Prinzip

der Akribie so zur Geltung zu bringen, daß es heut Allen in Fleisch und Blut übergegangen ist, bleibt ihr Verdienst, das ihr nicht geschmälert werden soll; dadurch hat sie sicherlich in weitem Umkreis erziehend gewirkt. Daran aber wird nichtsdestoweniger keiner, der den letzten Zweck der Kunstkritik begriffen hat, einen Augenblick zweifeln, daß ein Dutzend philologischer Ungenauigkeiten federleicht wiegt gegenüber einer einzigen Versündigung am Geiste der Dichtung — in dem gleichen Maße, wie das Schließen aus Notizen gegenüber dem Schließen aus inneren Gründen. Herrlich sagt Goethe: „Überall sollen wir es mit dem .... Worte eines Dichters nicht so genau und kleinlich nehmen, vielmehr sollen wir ein Kunstwerk, das mit kühnem und freiem Geiste gemacht worden, auch womöglich mit eben solchem Geiste wieder anschauen und genießen." Der Sprache des Dichters näher zu treten, hat auch Fischer gelegentlich nicht versäumt: die Vergleichung der beiden Fassungen der „Iphigenie" z. B. hat er bis in geringfügige Einzelheiten des Ausdrucks verfolgt; aber die ästhetische Würdigung des Werkes steht ihm dabei ständig als Ziel vor Augen. Wie die Tilgung eines harten Ausdrucks oder einer Unebenheit mit dem Grundton der Dichtung zusammenhängt, wie mit dem Wohllaut der Sprache eine einzigartige Seelenschönheit enthüllt oder geschaffen wird: das bleibt ihm der leitende Gesichtspunkt. Wo immer der Stil analysiert wird mit Rücksicht auf das Ganze der Dichtung, da tritt die Ästhetik in ihr natürliches Recht; sie giebt der sprachlichen Untersuchung die Weihe des höheren kunstgeschichtlichen Zweckes.

4. Worin nun das ästhetische Urteil, das diesen Namen vor dem Forum der Wissenschaft verdient, eigentlich bestehe, darüber herrscht in weiten Kreisen eine verhängnisvolle Unklarheit. Der Begriff des Ästhetischen verknüpft sich kraft einer unwillkürlichen Ideenassociation in den Augen Vieler mit einer Theetischunterhaltung im Salon oder wenigstens mit der Dutzendware unserer Zei-

tungsfeuilletons; hier entspringt das Mißtrauen, das man vom Standpunkte gelehrter Bildung aus nicht selten ästhetischen Bestrebungen entgegenbringen zu müssen glaubt und mit vollstem Recht entgegenbringen würde, wenn — vulgäre Schöngeisterei und strenge Ästhetik nicht durch eine so tiefe Kluft getrennt wären, wie nur immer Dilettantismus und Wissenschaft. Ästhetik im wissenschaftlichen Sinne bedeutet systematische logische Durchbildung des ästhetischen Begriffsvermögens, die Unterwerfung vager, willkürlicher, subjektiver Empfindungen unter die Disziplin der objektiven, festgefügten Kunsttheorie, die Ableitung der ästhetischen Empfindungen aus dem Wesen der Kunst selbst. Im Kunstwerk ist Geist, ist Gedanke, also ein aus der Vernunft stammendes Element; um dieses zu durchdringen, braucht man eben wiederum Geist, und zwar logisch disziplinierten Geist; „um das Höchste zu erkennen, ist auch die höchste Erkenntnis notwendig", sagt Kuno Fischer epigrammatisch. Litterarische Kritik ist darum ihrem Wesen nach angewandte Ästhetik; denn eine Dichtung erläutern, das heißt nichts anderes, als durch begriffliches Denken sich zum Bewußtsein bringen, was vorher das Gefühl dunkel ahnte. Die dichterischen Schönheiten heben sich in die taghelle Beleuchtung der Reflexion empor, indem die ästhetische Empfindung in der Form des Urteils sich ausspricht, indem über ihre Gründe Rechenschaft gegeben wird; nicht nur erhellt und erläutert wird die Empfindung durch solche begriffliche Fixierung, sondern ebenso sehr korrigiert und auf eine feste Basis gestellt.

Die Erkenntnis, zu der die Beschäftigung mit den ästhetischen Problemen führt, ist die, daß alles künstlerische Schaffen sich in festen Bahnen bewegt, daß die in den Schöpfungen des einzelnen Dichters sich auswirkende Gesetzmäßigkeit ein Teil und ein Ausdruck ist der allgemeinen Gesetzmäßigkeit, welche das Wesen des poetischen Genius bezeichnet. Nicht die individuelle Bethätigung des Dichters wird durch diese Erkenntnis vergewaltigt; nur krasser Igno-

ranz entstammt die oft verkündete philiströse Behauptung, die wissenschaftliche Ästhetik hantiere mit kategorischen Imperativen und schreibe dem schaffenden Künstler anmaßend Gesetze vor. Nein, wenn die Ästhetik — die selbstverständlich, wie alle Wissenschaft, nicht aus einer Handvoll fertiger Formeln besteht, sondern in vollem Flusse befindlich ist — in der allgemeinen Organisation des Geistes dasjenige aufsucht, was allem künstlerischen Schaffen zu Grunde liegt, wenn sie weiterhin speziell die der einzelnen Kunst eigentümlichen Züge feststellt und daraus objektive Normen für die ästhetische Wertschätzung zu gewinnen strebt, so erforscht sie lediglich mit wissenschaftlichen Mitteln, auf dem Wege des strengen Denkens, was alle nicht-ästhetische Litteraturbehandlung schlechterdings in dilettantischer Weise, mit dem undisziplinierten gemeinen Menschenverstande abzuthun genötigt ist. Denn des Werturteils über die Dichtungen enthält sich in der That kein Litterarhistoriker; auch dem eingefleischtesten Feinde der Ästhetik fällt es nicht bei, Goethe und einem obskuren Lyriker wegen der bloßen Thatsache, daß beide Gedichte gemacht haben, die nämliche Stelle einzuräumen, oder die Unterscheidung von Höhepunkten und Niedergangsperioden des litterarischen Lebens aus seiner Wissenschaft zu streichen. Wollte man mit der Enthaltung von jedwedem Urteil Ernst machen und das bloße Referieren konsequent durchführen, so sähe man sich bald vor ein Chaos von unzähligen Dichtungen gestellt, deren jede unterschiedslos schon durch ihre Existenz jeder anderen gleichstände. Läßt sich aber eine solche Behandlungsweise mit den Zwecken der Litteraturforschung nicht vereinen, dann ist es Pflicht der Wissenschaft, nach dem Warum? zu fragen, über die Berechtigung solcher Gradmessung sich prinzipielle Klarheit zu verschaffen; und das hierdurch abgesteckte Untersuchungsgebiet bildet eben den Gegenstand desjenigen Teils der Philosophie, den man Ästhetik nennt. Sie hat zu erforschen, wie der objektive Geist im Spiegel des subjektiven sein treues Nachbild finden, wie —

mit Schiller zu reden — die Kunstwerke „ihre Gattung in einem individuellen Falle vorstellig machen" können. Wenn gewisse Litterarhistoriker ihre ästhetische Blöße mit dem Mantel der Exaktheit zudecken, so täuschen sie sich höchstens selbst darüber, daß sie aus der Not eine Tugend machen; und der Vorwurf des unwissenschaftlichen Ästhetisierens fällt mit verdoppelter Wucht auf sie zurück, sobald sie vor die Notwendigkeit gestellt sind, den Maßstab des Schönen an die Poesie zu legen.[1]) „Nur die Philosophie," bemerkt Schiller vortrefflich, „kann das Philosophieren unschädlich machen." Leider ist der heutige Universitätsunterricht im Durchschnitt von dieser Auffassung weiter als je entfernt; nur zu wahr ist die Klage, welcher der bekannte Linguist Berthold Delbrück, als akademischer Lehrer der Philologie gewiß ein kompetenter Beurteiler, in seinem inhaltreichen Nekrolog auf Viktor Hehn Ausdruck geliehen hat[2]): „Das Glück, sich in die Gedankenwelt eines großen Philosophen mit inniger Hingabe einzuleben und damit auch für die Zeiten, in welchen der Glaube an die Systeme verschwindet, einen Schatz zu gewinnen, den Motten und Rost nicht fressen, dieses Glück wird den jungen Philologen oder Naturforschern, die alle zu viel Positives lernen müssen, selten mehr zu Teil."

Lediglich um nicht dem Vorwurfe anheimzufallen, eine negative Instanz ignorirt zu haben, erwähne ich den in diesem Zusammenhange ebenfalls oft wiederkehrenden vermeintlichen Einwand: der Dichter wisse nichts von philo-

---

[1]) „Mit dem Appellieren an das eigene Gefühl," sagt Hegel einmal, „ist die Gemeinschaft unter uns abgerissen. Auf dem Boden des Gedankens, des Begriffs dagegen sind wir auf dem des Allgemeinen, der Vernünftigkeit; da haben wir die Natur der Sache vor uns, darüber können wir uns verständigen; der Sache unterwerfen wir uns; sie ist das Gemeinsame; zum Gefühl übergehend, verlassen wir es; wir ziehen uns zurück in die Sphäre unserer Zufälligkeit und sehen nur zu, wie die Sache sich da vorfindet."

[2]) Preußische Jahrbücher, Juli 1890, S. 37.

sophischen Spekulationen, er thue sein Werk, ohne sich an Regeln und Gesetze zu binden. Es ist dies eine Verwechselung von zwei streng zu scheidenden Vorgängen; weil der Dichter schafft, wie seine eigene Natur es ihm eingiebt, weil die Thätigkeit seiner individuell schwingenden Phantasie im nachtwandlerischen Dunkel vor sich geht — daraus soll folgen, daß auch dem Produkte keine Klarheit, keine Gesetzmäßigkeit innewohnt? Man braucht den Einwurf nur auf diese exakte Formulierung zu bringen, um seine Absurdität zu begreifen, um zu erkennen, daß er sich gegen alle wissenschaftliche Forschung richten würde, nicht zuletzt auch gegen die Thätigkeit der Stilkritiker; denn im Stil suchen ja diese nicht minder nach Regeln und Normen, wie die Ästhetiker im Bau des gesamten Werkes. Sehr gut äußert hierüber Adolf Schöll: „Der Dichter hat in seinem Ausdruck die Sprachgesetze aus Natur befolgt, ohne sie an sich zu abstrahieren und zu reflektieren. Daß man auf diese von ihm nicht reflektierten Sprachgesetze die Bestimmtheiten und Verknüpfungen seines Ausdrucks zurückführe, das fanden mit Recht die philologischen Kritiker nicht lächerlich — daß man aber die Kunstmotive und ihre Verknüpfung, die er aus seiner Genialität nach ewigen Gesetzen gefaßt und durchgeführt hat, gleichfalls durch Abstraktion der Gesetze selbst und ihre logische Entwicklung begreife, das fanden sie lächerlich." Weil das Genie mit seiner Kraft selbst jenem Urquell entspringt, aus welchem alle Gesetzmäßigkeit des Geistes emporgestiegen ist, darum bringt es, frei und notwendig zugleich, desto gewaltigere, echtere, typischere Schöpfungen hervor, je intensiver es, ohne das zu wissen und zu wollen, im Banne seiner ursprünglichen Anlage schafft. „Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus einem Geist und Guß und von dem Hauche eines Lebens durchdrungen, wobei der Produzierende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er

ausführen mußte, was jener gebot." Dieses Wort Goethes über Mozarts „Don Juan" gilt von jedem wahren Kunstwerk.

5. Weil aber dem Ästhetiker das Ziel vorschwebt, das Kunstwerk als Produkt freier Gesetzmäßigkeit in allen seinen Teilen zu begreifen, ist es für ihn mit der Analyse noch nicht gethan; diese zerteilt, zersetzt, zersplittert das Ganze, und wenn sie ihr Geschäft beendet hat, sieht sie die disjecta membra poetae, wo vorher ein Bild vollen Lebens das Auge erfreute. Damit aber wäre keineswegs einer Aufgabe genügt, hinsichtlich deren Fr. Vischer die Forderung gestellt hat: „Erläutert der Philosoph ein Kunstwerk, zersetzt er hiermit den ästhetischen Schein, so fällt es ihm darum nicht ein, seine Analyse an Stelle des Analysierten oder gar darüber setzen zu wollen, sondern gerade den Zweck hat die Zersetzung: den Wert und Aufbau des Scheins in seiner Tiefe und seinem Gefüge um so klarer zu zeigen."[1] Auf die Analyse muß die Synthese folgen, die denkende Rekonstruktion, welche die zerstückelten Glieder wieder zur Totalität des lebendigen Ganzen zusammenfaßt, sie als Momente einer wahrhaften Einheit erkennt. Diese aufbauende Synthese ist das Werk des intuitiven Verstandes, der an die Stelle der diskursiven Reflexion zu treten hat, in dem phantasievolle Nachempfindung mit begrifflicher Durchbildung sich verbinden muß. Unvergleichlich hat Schiller den Charakter dieses spekulativen, seinen Gegenstand durchdringenden, konkret-geistig auffassenden und dadurch wiedererzeugenden Denkens gezeichnet in seinem Distichon „Die drei Alter der Natur":

> „Leben gab ihr die Fabel, die Schule hat sie entseelet,
> Schaffendes Leben aufs neu giebt die Vernunft ihr zurück."

Weil die Unterschiede in der Einheit ebenso wohl aufge-

[1]) Kritische Gänge, Neue Folge, Heft 5, S. 30 flg. („Kritik meiner Ästhetik").

zeigt werden müssen, wie die Einheit in den Unterschieden, hat die Analyse der Synthese voraufzugehen als schlicht verständige, voraussetzungslose Zerlegung. Von außen nach innen findet das Eindringen statt, bis der Kern getroffen ist, von welchem aus die Phantasie des Poeten ihren Stoff bewältigt hat; dann erst ist die Möglichkeit gegeben, dem Sichauswachsen dieses Kerns mit Sicherheit nachzugehen und — wie Kuno Fischer einmal sagt — darzuthun, daß „die Phantasie ihren Stoff aus seinem eigenen Wesen heraus gestaltet und deshalb, wo sie ihn auch ergreift, zur höchsten Offenbarung nötigt". Als Differenzierungen jenes Kerns erscheinen dann alle Einzelheiten der Dichtung, gleichsam als Gliedmaßen des Organismus; wiederum handelt es sich um ein entwicklungsgeschichtliches Problem, um ein Problem der inneren Entwicklung, und wiederum vermag nur ein philosophisch durchklärter Empirismus Lösung zu schaffen. Erst auf dieser Stufe leuchtet die Bedeutung der Form in der Poesie völlig ein, offenbart es sich, warum (nach Schillers unumstößlicher Normierung) „das Kunstgeheimnis des Meisters darin besteht, daß er den Stoff durch die Form vertilgt"; uud jetzt zeigt sich auch, wozu eine kongeniale, produktive Kritik wirklich berufen ist. Je echter das Kunstwerk ist, desto produktiver darf sie ihre Aufgabe fassen, desto rückhaltloser darf sie sich auf Erläuterung seines unerschöpflichen Gehalts beschränken. Die Einsicht in das Verfehlte aber, gereinigt von allen willkürlichen Ausstellungen, erlangt der Kritiker ebenfalls durch die immanente Reproduktion des Werkes im Geiste des Dichters; diese erleuchtet ihm die Punkte, in denen derselbe hinter seiner Aufgabe zurückgeblieben ist, sei es daß er ein zu hochgestecktes Ziel im Auge hatte, sei es daß er aus der Einheitlichkeit der Komposition oder der Stimmung herausfiel. Äußerst treffend ist gerade von diesem Standpunkte aus das Bedenken formuliert, das Richard Weltrich gegen den „Walpurgisnachtstraum" (das „Intermezzo") erhoben hat: „Was ausgesprochenermaßen als unorganischer Zusatz,

durch Zufall, durch eine Art bequemer Laune des Künstlers in das Drama geriet, wird durch keinerlei Deutung oder litterargeschichtliche Vergleichung zu einem rechtmäßigen Bestandteil, zu einem Sprößling echten Blutes." Eine solche aus dem Wesen der Sache hervorgegangene, durch prinzipiellen Ein- und Überblick sich auszeichnende Deutung wird den Leser allemal berühren wie eine *ἀνάμνησις*; es ist ihm dann (und gerade Kuno Fischers Werke verdienen hier rühmende Hervorhebung), als habe er Alles schon gewußt, was er von seinem Interpreten hört, und dieser habe ihm nur das Wort von den Lippen genommen. Seelisches Notenlesen zu üben, die Geister zu beschwören, eine bewußte Neuschöpfung zu geben, deren belebender Pulsschlag der innere Kontakt mit der Phantasie des Dichters ist — darin besteht das große Geheimnis aller wahren ästhetischen Kritik. Auch ihr hat Goethe den rechten Weg durch einen seiner weisen Aussprüche vorgezeichnet, obzwar in anderem Zusammenhange: „Was ist auch im Grunde aller Verkehr mit der Natur, wenn wir auf analytischem Wege bloß mit einzelnen materiellen Teilen uns zu schaffen machen, und wir nicht das Atmen des Geistes empfinden, der jedem Teile die Richtung vorschreibt und jede Ausschweifung durch ein inwohnendes Gesetz bändigt oder sanktioniert!"

6. Hier dürfte es geboten sein, den oft gehörten, viel mißbrauchten und noch mehr gescholtenen Terminus „Idee" klarzustellen. Soviel ich sehen kann, verdankt die Litteraturforschung die Einbürgerung oder wenigstens die Gutheißung dieses Begriffes keinem Anderen als Schiller. Er ist es, der an Goethe geschrieben hat: „Ohne eine dunkle, aber mächtige Totalidee, die allem Technischen vorhergeht, kann kein poetisches Werk entstehen, und die Poesie, däucht mir, besteht eben darin, jenes Bewußtlose aussprechen und mitteilen zu können, d. h. es in ein Objekt überzutragen." Ein Mann von der geistigen Überlegenheit eines Helmholtz wußte denn auch der darin ausgedrückten Ansicht die sinn-

gemäße Erläuterung zu geben[1]): „Nicht als Resultat einer Begriffsentwicklung, sondern als das der unmittelbaren geistigen Anschauung, des erregten Gefühls, dem Dichter selbst kaum bewußt, muß die Idee in dem vollendeten Kunstwerk daliegen und es beherrschen." Es kann sich vernünftigerweise nicht darum handeln, den Begriff aus bloßer Antipathie auszurotten, wie man wohl vorgeschlagen hat, sondern darum, zwischen seinem wahren Inhalt und seiner mißbräuchlichen Verwendung zu unterscheiden. Die letztere findet ohne Zweifel da statt, wo der Ästhetiker sich den Anschein giebt, als habe er zu einer beliebigen Dichtung einen systematischen philosophischen Kommentar zu liefern, oder wo er eine vorgefaßte Ansicht in das Werk hineinträgt. Das ist ein Verfahren, gegen das sich gerade Kuno Fischers Worte richten: „Wenn dem Dichter Vorstellungen untergelegt werden, an die er nie gedacht hat, so ist es gleichgiltig, auf welchem Wege eine solche Unterschiebung geschieht: ob auf dem der philosophischen Spekulation oder dem der historischen Gelehrsamkeit," und zu welchem er seine eigene Methode in ausgesprochenen Gegensatz bringt: „Die künstlichen Auslegungen nach der Richtschnur sogenannter Ideen haben mich nie befriedigt." Man darf freilich die Sache nicht so hinstellen, als ob derartige von außen geholte Maßstäbe nur den Philosophen eigentümlich seien; sie werden überall auftreten, wo der Boden der immanenten Kritik verlassen wird, und daß dergleichen auch bei den Philologen vorkommt, dafür zeugt hinlänglich die bekannte Hypothese Wilhelm Scherers von dem Faust in Prosa, eine Hypothese, bei welcher sich bekanntlich nicht die Entdeckung den Thatsachen, sondern die Thatsachen der Entdeckung bequemen mußten, und dies sogar unter Mißachtung dokumentarisch feststehender Mitteilungen Goethes. Richtig ist nur so viel, daß es ehemals zu den Kinderkrankheiten der

---

[1]) Über Goethes naturwissenschaftliche Arbeiten, S. 12; abgedruckt im I. Band der „Vorträge und Reden".

philosophischen Litteraturbehandlung gehörte, einem sinnenfremden Ideensuchen, einer allegorischen „Sinnhuberei“ sich hinzugeben und dadurch den blühenden Leib der Dichtung in ein schemenhaftes Skelett zu verwandeln. Da wurden denn die Dichtungen bisweilen je nach dem subjektiven Standpunkte des philosophischen Betrachters in das Prokrustesbett abstrakter Ideen gezwängt; „legt ihr's nicht aus, so legt was unter,“ lautete der Wahlspruch dieser Richtung. Daß dieselbe heut nicht mehr existiert, lehrt ein Blick auf die als Jünger der Ästhetik wirkenden Litteraturforscher, die der gleichen geistigen Atmosphäre wie Kuno Fischer angehören. Wenn in einem an sich so tüchtigen und wertvollen Werke wie der Jean-Paul-Biographie von Paul Nerrlich einige Male Ansätze zu einseitig gedankenhafter Betrachtung sich finden, so erscheinen sie doch hier einerseits nur als beabsichtigter Ausdruck des Gegensatzes zur herrschenden Strömung, andererseits als private Lieblingsansichten, die man sich nur fortzudenken braucht, um an der sonst gesunden, konkret im Centrum ihres Objekts ruhenden Kritik ohne jene beiläufigen Zusätze sich erfreuen zu können.

Die von Kuno Fischer vertretene Auffassung der Idee innerhalb der Dichtwerke versteht darunter nichts als das einheitliche Band der einzelnen Teile, nichts als jenes centrale Prinzip, das wir theoretisch bei Beginn unserer methodischen Erörterungen deduziert haben und jetzt auf ästhetischem Gebiete wiederfinden. Hier ist die Idee der Keim, aus welchem, und der Zweck, zu welchem eine Dichtung sich entfaltet, das treibende Element, das im Dichter mit und in seinem konkret erschauten Werke groß wird und „es geistig ausweitet, ohne es aus den Fugen zu treiben“ (Vischer). Von ihm darf Kuno Fischer ohne Gefahr des Mißverständnisses aussagen: „In jeder zweckmäßigen Kausalität wird die Ursache bestimmt durch die Idee der Wirkung; das Kunstwerk wird gebildet nach der Idee des Künstlers.“ Seine Behandlungsweise, die in lebendiger

Dialektik dem Gedanken in seiner Gliederung nachzugehen pflegt, entfernt sich infolgedessen ebensoweit von handwerksmäßigem wie von ungehörig abstraktem Vorgehen; sie sucht einfach zu demonstrieren, was die bestimmte Erscheinung ihrem eigenen Geiste nach sein will, und diese so in ihrer eigentümlichen Lebendigkeit wieder erstehen zu lassen. Für die Extreme auf beiden Seiten hat dies Verfahren keinen Raum; es folgt in seiner von des Gedankens Blässe nicht angekränkelten und dennoch geistdurchdrungenen Art dem Spruche Goethes:

„Durch Vermitteln wird Poesie vertrieben,
Aber sie mag das Vernünftige lieben."

Natürlich kann es gelegentlich einmal vorkommen, daß der Zweck der Darstellung eine rasche Kennzeichnung ganzer Grundthemata mit sich bringt; dann nimmt Fischer mit Recht keinen Anstand, durch philosophische Begriffe solche Fragen wie mit Schlaglichtern zu erhellen, z. B. in der folgenden Ausführung: „Der Mensch in seiner Entwicklung bildet das unerschöpfliche Thema, welches die größten Dichter dieser [der neuen] Zeit erfüllt und beschäftigt hat. Das Ziel der menschlichen Entwicklung ist die harmonische Vollendung des Individuums; das bewegende Prinzip ist das gewaltige, von dem großen Zweck erfüllte Streben; die Probleme sind die Widersprüche, die das menschliche Gemüt einnehmen und mit dämonischer Macht beherrschen. Diese verschiedenen Seiten der Menschenentwicklung finden wir als hervortretende Grundzüge wieder in der Menschendarstellung von Goethe, Schiller, Byron."

7. Absichtlich sind wir bisher mit der Einstreuung von Beispielen sparsam vorgegangen, um die einheitliche Ausführung der aus einander unmittelbar folgenden Gedankenreihen nicht zu unterbrechen, dann aber auch, weil die hier in Betracht kommenden Belege durchweg für sämtliche dargelegte Punkte Beweiskraft besitzen. Ihre Anzahl könnte eine sehr große sein, da Interpretationen dichterischer Gebilde in Kuno Fischers Schriften überall anzutreffen sind.

Unsere Auswahl ist von dem Bestreben geleitet, von der Mannigfaltigkeit der dem Forscher sich darbietenden ästhetischen Aufgaben einen Begriff zu geben und dadurch zu zeigen, wie die Anwendung der immanenten Kritik auf Fragen, deren technische Bezeichnung allgemein geläufig ist, im Einzelnen vor sich zu gehen hat.

Kuno Fischer bemüht sich stets, bereits die Skizzierung des Inhalts einer Dichtung derartig vorzunehmen, daß der Leser den richtigen Sehwinkel gewinnt, von dem ein organischer Einblick in die Teile des Ganzen ihm gewährt wird. Beispielsweise ist die Analyse der „Minna von Barnhelm" so gehalten, daß uns die Darstellung des Charakters von Tellheim den Punkt deutlich macht, an welchem Minnas Politik einsetzen muß, d. h. den Angelpunkt, um den Schürzung und Lösung des Knotens sich drehen. In der dialektischen Durcharbeitung des Charakters kommt Fischer zu dem Resultat, in Tellheims Gemütsart fehle gänzlich die befreiende Kraft des Humors, ohne welche das menschliche Leben in seinen Hemmungen stecken bleibt und den Druck des Schicksals nie los wird; sein gutes Gewissen hilft ihm nicht über die gekränkte Ehre, seine Verachtung des Geldes nicht über das Gefühl der Armut hinweg; er ist mit seinem Unglück dergestalt zusammengewachsen, daß der so uneigennützige und aufopferungsvolle Mann dahin kommt, nur an sich zu denken, und in stolzer Isolierung keinem die Freude gönnen will, ihm zu helfen. Wir begreifen, daß ein solcher Mann die unvermeidliche Rückwirkung seiner Handlungsweise am eigenen Leibe wird erfahren müssen: „Dies ist die Lektion, deren er bedarf und die sicher bei ihm anschlägt." Die Vorschule zur eigentlichen Lektion bildet die Unterredung mit dem Wachtmeister Werner, in deren Verlauf Tellheim von seinem Stolze schon etwas geheilt und dadurch nachgiebiger wird. Als Minna dann den weiblichen Tellheim spielt, findet sie das Feld genügend vorbereitet und vermag den Geliebten mit seinen eigenen Waffen zu schlagen.

Greifen wir ein anderes Beispiel heraus! Ein wohlbekannter technischer Ausdruck lautet: „Exposition“. Die Bedeutung dieses Begriffs, der sich abstrakt leicht definieren läßt, hängt im konkreten Drama natürlich von der spezifischen Art des Problems ab, das sich der Dichter gestellt hat. Fischer sagt infolgedessen niemals: das ist die Exposition dieses oder jenes Stückes, und reproduziert dann etwa die von ihm als solche erkannte Scenenfolge; sondern indem er vom Ganzen ausgeht, indem er den Leser als aktiven Teilnehmer in die Untersuchung hineinzieht, fragt er: wie folgt aus einer so beschaffenen Fabel und Handlung derjenige Teil der Komposition, in dem wir die Exposition zu erblicken haben? So verfährt er u. a. in der Besprechung der „Emilia Galotti“, bei der ihm sehr viel darauf ankommt, die mißverständliche Annahme, diese Tragödie sei ein Intriguenstück, zu widerlegen. Er zeigt demgemäß, daß Lessing „es bewundernswürdig verstanden hat, das Thema seines Werkes so anzulegen und die Charaktere desselben so zu richten, daß nichts anderes daraus hervorgehen konnte, als genau diese Tragödie. Schon die aufmerksame Betrachtung der Fabel genügt, um aus ihren Zügen den Bau oder die Einrichtung unseres Kunstwerks, den Fortgang der Handlung, die Art ihrer Motive und deren Verkettung deutlich zu erkennen.“ Und nun führt er aus, wie die Leidenschaft des Prinzen für Emilie den bewegenden Faktor des Ganzen ausmache. Diese Leidenschaft und ihre Folgen abgerechnet, bleibe von den Begebenheiten der Erzählung nichts übrig als ein wolkenloses Idyll in der Familie Galotti: der heitere Hochzeitsmorgen, das glückliche Brautpaar, die hochbeglückten Eltern, die Vermählung in ländlicher Stille, die Hochzeitsreise und deren paradiesisches Ziel in den väterlichen Thälern Appianis. Die Leidenschaft des Prinzen hinzugefügt, und die gewitterschwüle Atmosphäre sei da: der Bräutigam wird erschlagen, die Braut entführt und in einer Weise umgarnt, daß sie den Tod von der Hand des Vaters als einzige Rettung

fordert und empfängt. „Diese Leidenschaft (so darf Fischer zusammenfassend sagen), die das glücklichste Familienidyll plötzlich in einen Schauplatz furchtbarer Zerstörung verwandelt, dramatisch schildern, heißt die Tragödie der Emilia Galotti exponieren."

Von dem Gesichtspunkte der organischen Komposition aus muß auch die Stellung betrachtet werden, die einzelnen Scenen im Gefüge des Dramas zukommt. Wer dies nicht bedenkt, wird leicht in Gefahr kommen, da Episoden oder bloßen Schmuck zu erblicken, wo es dem Dichter um strenge Ökonomie des Gesamtplans zu thun war. Recht instruktiv sind in diesem Sinne die Erörterungen Fischers über die beiden dem ersten Blick leicht als rein lyrische Auslassungen erscheinenden Rhythmen, in denen Iphigenie zur Göttin des Mondes ihr Gebet emporsendet und später das Lied der Parzen recitiert. Fischer zeigt, daß in beiden geradezu der Grundgedanke der Dichtung in ergreifender Symbolik zum Ausdruck gekommen ist: „Wer wird Recht behalten: der Glaube und die Hoffnung Iphigeniens in ihrem Gebet an die Göttin oder jenes alte, grausige Parzenlied, welches sie schon vergessen hatte, und das ihr unwillkürlich in den Sinn kommt, da sie, von Pylades gedrängt, den Bruder retten soll, indem sie Thoas betrügt? Mit dem Gebet schließt der erste, mit dem Parzenlied der vierte Akt unseres Schauspiels, der letzte bringt die Entscheidung. Man könnte das ganze Thema der Dichtung und auch deren Gliederung in die Form dieser Frage und ihrer Lösung fassen. Den Schluß des zweiten Aktes bildet die Erzählung des Pylades, wodurch Iphigenie das Schicksal ihres Vaters erfährt, den Schluß des dritten die Entsühnung des Orest, den des letzten der Abschied."

Im Bisherigen handelte es sich nur um positive Arbeit, um reflektierende Erläuterung einheitlicher, abgerundeter Kunstwerke ohne Lücken und Nähte. Anders verhält es sich mit einer Anzahl von Dichtungen, wie es deren bei guten wie bei schlechten Poeten stets gegeben hat, von

Dichtungen, die in sich aus irgendwelchen Gründen innere Widersprüche bergen. Der nicht nur hervorragendste, sondern auch lehrreichste Typus dieser Werke ist und bleibt Goethes Faust, und es war nur natürlich, daß an der Erklärung der in ihm enthaltenen Widersprüche Ästhetik und Philologie in regem Wetteifer sich mühten. Die Auffindung des Göchhausenschen Faust durch Erich Schmidt war darum zugleich ein Markstein in der Geschichte der deutschen litterarhistorischen Wissenschaft; denn jetzt bot sich unvermutet die einzigartige Gelegenheit, die gesamte Kritik einer Feuerprobe zu unterziehen, die Aufstellungen der Kommentatoren mit dem aktenmäßigen Thatbestand zu konfrontieren und dadurch Vorzüge oder Mängel sowohl der philosophischen wie der philologischen Methode ad oculos zu demonstrieren. Und was ergab sich? Die beiden Hauptvertreter der philosophischen Forschung, Friedrich Vischer und Kuno Fischer, sahen ihre Behauptungen in allem Wesentlichen glänzend bestätigt; die einseitig philologische Methode dagegen erlebte in ihrem bedeutendsten Repräsentanten, Wilhelm Scherer, eine — wie nach und nach ziemlich allgemein zugestanden wird — vernichtende Niederlage, indem sie auf einer Reihe der krassesten Irrtümer ertappt wurde. Mit vornehmer Schonung, wie sie gegen den Frühvollendeten für den Sieger geboten war, hat Kuno Fischer diesen Thatbestand in den „Erklärungsarten des Goetheschen Faust“ in allgemeinen Umrissen [1]) konstatiert und die dabei

[1]) Wer eine ein Jahr früher hervorgetretene, zugleich ins Detail gehende, mit den von uns erörterten Prinzipien übereinstimmende Abrechnung mit der neueren Faustkritik lesen will, der sei auf die ausgezeichnete (leider im „Magazin für Litteratur“, Jahrgang 1888, vergrabene) Abhandlung über „Goethes Faust in der Göchhausenschen Abschrift“ von Richard Weltrich hingewiesen, woselbst ein Meister der ästhetischen Kritik das Sündenregister der Goethephilologen durchnimmt und mit der Aufzeigung von Irrtümern durchgängig eigene überlegene Interpretation verbindet. „Da die Methode etwas Bleibendes ist oder sein will,“ — darin trifft Weltrich mit Kuno Fischer völlig zusammen — „so kann es der litterargeschichtlichen Wissenschaft nur nützlich

hervorgetretenen prinzipiellen Gesichtspunkte bei aller Milde der Form scharf hervorgehoben. Durchgängig offenbart sich als Kardinalfehler von Scherers Betrachtung die mechanische Trennung von Teilen, die innerlich derart zusammengehören, daß nach dem kritischen Scheidungsversuch gerade die tiefsten Schönheiten der Dichtung in Rauch aufgegangen sind. Für Scenengruppen, für einzelne Scenen, ja sogar für Versreihen war auf diesem Wege die Zerreißung und Atomisierung organischer Bestandteile aus angeblich stilistischen Gründen vorgenommen und eine Menge von Abbrüchen und Lücken gefunden worden, „von denen — mit Fischer zu reden — die Leser nie etwas gemerkt haben, auch nicht der Dichter selbst". Aus der Reihe der Belege mag hier einer Platz finden, der teils wegen seines hochpoetischen Gegenstandes ein besonderes Interesse einflößt, teils wegen des Meisterstückes von eindringender ästhetischer Würdigung, das Kuno Fischer bei diesem Anlaß den philologischen Mißgriffen entgegenstellt. Wir meinen die Charakteristik Gretchens.

Scherer hatte entdeckt, daß die Gretchenscenen einen entschieden tragischen Charakter trügen, die Margaretenscenen dagegen „eher heiter" zu nennen wären; da zu letzteren die Kerkerscene gehört, müßte beiläufig schon daraus die Unmöglichkeit einer derartigen äußerlichen Rubrizierung einleuchten, über die sich freilich seit dem Erscheinen der „Poetik" wohl kaum noch jemand gewundert hat. Die Zwingerscene erklärte Scherer sodann für eine „Variante" der Domscene und fügte die Behauptung bei, in beiden Scenen sei dasselbe Motiv, Goethe habe die Absicht gehabt, die eine durch die andere zu „ersetzen". Von anderer Seite war auf dieser Grundlage weiter gebaut und die Behauptung aufgestellt worden,

sein, wenn sie den gegenwärtigen Fall zum Anlaß nimmt, um bei sich Einkehr zu halten." Mit wahrer Genugthuung finde ich bei dieser Gelegenheit Friedrich Vischer und Kuno Fischer als „die namhaftesten Faustkritiker" genannt und ihre Arbeiten als die beiden Haupttreffer der fast unbegrenzten Faustlitteratur aufgeführt.

in den Monologen am Spinnrade und im Zwinger rede nicht Gretchen, sondern Goethe — oder „um es philologisch und litterarhistorisch auszudrücken", sie rede nicht mehr die Sprache des ersten, sondern schon des zweiten Goetheschen Stils. Mit der schneidend ironischen Bemerkung: „Das gute Gretchen ahnt nicht, daß sie mit den Worten: Meine Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer — einen Stilwechsel passirt" wendet sich Fischer zu dem Nachweis, daß die Gretchenscenen des „Faust" in ihrer Gesamtheit eine psychologische Steigerung von erschütternder Wirkung darstellen, worin kein Glied entbehrt werden kann; es ist unverkennbar der Vertreter der entwicklungsgeschichtlichen Methode, der das Wort ergreift. Wie Gretchen uns am Anfang entgegentritt, ist sie das Kind des Volkes, dessen Ausdrucksweise etwas Gehemmtes und Unentfaltetes hat, das die Tiefe des eigenen Empfindens nicht in Worten zu erschöpfen vermag. Das Wort: „Es wird mir so, ich weiß nicht wie" paßt ganz für ihre Gemütsart. Ihr Gefühl, daß alle Herrlichkeiten der Welt wertlos sind gegen das Kleinod eines Andenkens treuer Liebe, spricht sie nicht als Betrachtung aus, sondern ihre Stimmung legt sich unwillkürlich in der Ballade vom König von Thule nieder; ob sie geliebt wird, fragt sie nicht ihr Bewußtsein, sondern die Blume. Zu ihrer Tragödie leitet das Gespräch am Brunnen über; nach diesem hat in ihr das Bewußsein der eigenen Schuld alle Selbstgerechtigkeit ausgelöscht. Voll Angst und Reue flüchtet sie zur gnadenreichen Mutter Gottes, eilt sie in den Dom, wo alle gequälten Herzen Trost finden; aber das ihrige muß trostlos verzweifeln, denn der Chorgesang, der das jüngste Gericht verkündet, steigert ihr Schuldgefühl bis zum Ausdruck erbarmungslosen Ernstes; der böse Geist redet nur die Sprache ihres eigenen Gewissens. „Ich sollte meinen," sagt Fischer, „daß diese beide Scenen — Gretchen im Zwinger und Gretchen im Dom, dort Rettung erflehend, hier zu ewiger Verdammnis verurteilt, sich selbst verdammend — zwei eng zusammengehörige, in der Dar-

stellung des Schuldgefühls fortschreitende Seelengemälde sind und keineswegs Doubletten, deren Unterschiede sich aus dem Stil des Dichters erklären." Und nun führt Fischer des Weiteren aus, wie Gretchens Gemütsart sich zwar gleich bleibe, aber durch die aufkeimende Neigung, das volle Liebesglück, die Sehnsucht und das Feuer der Leidenschaft, die Erschütterungen der Schuld und des Schicksals eine Entfaltung erfahre, die auch ihren sprachlichen Ausdruck ergreift, die Hemmungen wegräumt und sie fähig macht, ihre innersten Gefühle zu enthüllen. Goethe habe uns diese Entfaltung so vor Augen geführt, daß wir sie erleben; von dem ersten Ausdruck einer noch unbewußten Neigung bis zu dem Moment, wo die Liebe in ihrem Bewußtsein aufblühe, sei jedes Wort, das sie spreche, ein inneres Erlebnis, das aus einer ihr selbst verborgenen Gemütstiefe aufquelle und ihr Bewußtsein erhöhe. Dies gelte von ihrer Liebe wie von ihrer Schuld. Sie werde aus Liebe eine Sünderin und von ihrem Schuldgefühl nicht bloß erfüllt, sondern erleuchtet, eine Büßerin, und zuletzt gleich einer Verklärten, der die Welt nichts mehr anhabe. Sie drücke die Sühne an ihr Herz, und was die Welt Rettung nennt, erscheine ihr wie eine Gewaltthat; auch ihr Schuldgefühl erleuchte sich nur allmählich, es erdrücke sie sogar einen Augenblick und verdunkle ihr Bewußtsein. Bei allen diesen tieftragisch wechselvollen Eindrücken aber sei und bleibe in Gretchens Charakter die kindliche Gemütsart der Grundton; ein holdes, demütiges, frommes Kind sei es, das solche Schicksale erdulde. Mit durchdringendem Scharfblick, wie er dem Ästhetiker gegeben ist, hat Fischer in seiner Analyse, die wir größtenteils mit seinen eigenen Worten wiedergegeben haben, überzeugend erwiesen, daß wir es in der Charakteristik Gretchens mit einer Entwicklung zu thun haben von einer Tiefe und Wahrheit, welche dieser Schöpfung unvergleichliche Größe und ewige Jugend sichern. Hätte der Dichter seinem Gretchen eine Sprache geliehen, die für ihr

Wesen nicht paßt, so wäre die Einheit des Charakters, mithin der eigentliche Quellpunkt seiner hinreißenden Wirkung zerstört, und die Behauptung von der einzigen Vollendung dieser Gestalt wäre ein Irrtum oder eine Phrase. Es gereicht Kuno Fischer zum Ruhme, daß er dazu beigetragen hat, im Namen der Ästhetik dem Gretchencharakter zum echten Verständnis und damit wieder zu seinem Rechte zu verhelfen; wenn jemals, so offenbart sich hier, daß die wahre ästhetische Betrachtung nur darauf ausgeht, das naive Genießen zu begründen und zu vertiefen.

## E. Ergänzendes.

1. Sollen wir das Facit aus unserer methodologischen Untersuchung ziehen, so können wir zusammenfassend den Rechtstitel der entwicklungsgeschichtlichen Methode, wie sie in ihren einzelnen Elementen uns entgegentrat, darin erblicken, daß sie in ihrem Bestreben, die Aufgabe der Litteraturgeschichte vorurteilslos aus deren eigenem Wesen abzuleiten, die Einseitigkeiten der früheren Richtungen vermeidet, die relativ berechtigten Momente derselben jedoch herübernimmt und in einem neuen, höheren Prinzip aufgehen läßt. Dabei zeigte sich freilich, daß für die Litteraturforschung der Geist mehr bedeutet als der Buchstabe, daß demgemäß die heute vielfach zur Schau getragene Verachtung der Philosophie der Wissenschaft zum Unheil gerät und auf einem fundamentalen Irrtum beruht, der schließlich an seinen Vertretern sich rächen muß. Erst wenn das Verhältnis von Ästhetik und Philologie innerhalb der modernen Litteraturforschung in der von uns begründeten Bedeutung anerkannt ist, werden die Männer beider Disziplinen sich friedlich in die Hände arbeiten können. Und da der Tag niemals kommen wird, wo ein Gelehrter die beiden Gebiete, deren jedes ein Menschenleben auszufüllen geeignet ist, gleichmäßig beherrscht, so wird die Beurteilung der jeweiligen Leistungen von der Entscheidung

darüber abhängig gemacht werden müssen, wie weit es dem Litterarhistoriker gelungen ist, das empirische Material mit dem Lichte des reinen Denkens zu erhellen, ohne ihm die Fülle der konkreten Erscheinung zu rauben — ob er nun von der einen oder von der anderen Seite seinen Ausgang genommen hat.

Daß diese Forderung aber keine unerfüllbare ist, dafür hat uns auf philosophischer Seite Kuno Fischer im Verlaufe unserer Erörterung den vollgiltigen Beweis geliefert; wo immer eine prinzipielle Frage des praktischen Belegs harrte, konnten wir auf seine Schriften zurückgreifen. Der Gefahr, sich in Irrtümer zu begeben, ist natürlich auch die entwicklungsgeschichtliche Methode ausgesetzt, und in verba magistri zu schwören, mutet sie niemandem zu. Wir meinen hier nicht nur Irrtümer, wie sie mit der menschlichen Natur verbunden sind: fehlerhafte Angaben und Versehen, die ja keinem erspart bleiben, auch nicht streitige Punkte, die allemal erst durch die wissenschaftliche Diskussion zur Klärung gelangen können. Nein, nicht einen Augenblick verhehlen wir uns, daß diese Methode als solche mitunter zu Konsequenzen führen kann, wie sie im Hinblick auf den großen Kirchenhistoriker Baur einmal der treffliche Theologe A. E. Biedermann gekennzeichnet hat[1]): „Direkt, stramm geht er auf den Gedanken, die allgemeine Idee, ein und verfolgt diese scharf durch alle Gänge ihres notwendigen Prozesses hindurch; aber er bringt dabei den Spielraum freierer, zufälligerer Bewegung, den das individuelle Leben überall geltend macht, zu wenig in Rechnung. . . . Baur wird in allen seinen Darstellungen etwas vermissen lassen, die ich möchte sagen sinnlich unmittelbare Lebensbewegung, während er dafür dem inneren Gang des Lebensprozesses, der doch der individuellen Erscheinung als das Wesentliche überall zu Grunde liegt, mit tiefem Blick nachgeht und ihn dem Verständnis aufdeckt.“ So unangebracht es nun sein

[1]) Ausgewählte Vorträge und Aufsätze, S. 145.






würde, diese Worte auf einen bei aller Schärfe der Abstraktion so für den Wert der Individualität und das Linienspiel der Erscheinung empfänglichen Denker wie Kuno Fischer einfach zu übertragen — in einzelnen Fällen sehen wir uns bei der Lektüre seiner Schriften an den darin ausgesprochenen Grundgedanken erinnert. In großen Zügen, in plastischen Strichen pflegt Fischer die Bilder zu entwerfen, die er dem Leser vermitteln will; die Grundlinien treten hierbei mit meisterlicher Klarheit hervor, aber der Autor entschlägt sich zugleich des Vorteils, durch detailliertere Ausführung etwaige Härten und Schroffheiten zu tilgen. Dazu kommt, daß Fischer es liebt, geflissentlich auf solche Punkte hinzuweisen, welche die frühere Forschung übersehen hat, und die ueu gefundenen Spuren mit der ganzen Denkenergie einer logisch straffen Natur zu verfolgen. Wie dann ein Ergebnis dasteht, erscheint der Gegenstand hie und da nur von einer Seite gesehen; bei der Menge neuer Resultate, die uns in Fischers Arbeiten begegnen, kann es freilich eher Wunder nehmen, wie verhältnismäßig selten derartige Verzeichnungen hier vorkommen. Nehmen wir hierzu noch die Bemerkung, die Lessing hinsichtlich Winckelmanns gemacht hat: „Er hat mit der edlen Zuversicht der alten Artisten gearbeitet, die all ihren Fleiß auf die Hauptsache verwandten, und was Nebendinge waren, mit einer gleichsam vorsätzlichen Nachlässigkeit behandelten oder gänzlich der ersten besten fremden Hand überließen" — so erhalten wir in die anfechtbaren Partieen von Fischers Arbeiten einen erschöpfenden Einblick. Mögen einige Beispiele unsere Behauptung verdeutlichen! Wir haben oben dargelegt, wie schön Fischer die Mission Iphigeniens zu erläutern gewußt hat: die Sündlose darf von dem sündigen Bruder den Fluch nehmen, weil sie für ihn und ihr ganzes Haus in stiller Ergebenheit gelitten hat. Sicherlich besteht in dieser Motivierung von Orests Entsühnung zu einem Teile die Ausführung der Grundidee des Dramas — aber auch nur zu einem

Teile. Denn der dramatische Konflikt, der Kern der Handlung liegt doch in den Vorgängen, die zwischen Iphigenie und Thoas sich abspielen, nnd der reinen Menschlichkeit, die nach Goethes Intention als Sühnerin aller menschlichen Gebrechen sich offenbaren soll, ist in diesem Konflikt die zwiefache Aufgabe zugeteilt, den König von den Schlacken des Barbarentums zu läutern und in der Priesterin die Wahrheitsliebe über alle Bedenken triumphieren zu lassen. Somit stellt sich die Sendung Iphigeniens gegenüber ihrer Familie zwar als eine Spiegelung der Grundidee heraus, als eine tiefe und warme Ausstrahlung derselben; und daß Fischer ihr die gebührende Beachtung geschenkt hat, dient unzweifelhaft zum besseren Verständnis der herrlichen Dichtung. Aber seine Darstellung ruft bei dem Leser unwillkürlich den Eindruck hervor, als schließe jenes Motiv, das, dramatisch genommen, von sekundärer Bedeutung ist, den Nerv des Schauspiels ein; darum meinen wir, daß Fischer hier nicht eine, sondern mehrere Linien hätte ziehen sollen. — Eine ähnliche Wahrnehmung stößt uns in den Schillerschriften bei der Charakteristik des Herzogs Karl von Württemberg auf. Fischer ist vollkommen in seinem Rechte, wenn er sich die Aufgabe stellt, seinerseits einmal der Stellung des Fürsten zu dem Dichter nach ihrer psychologisch und poetisch fruchtbaren Bedeutung nachzugehen. Indem er nun aber eindringlich und beredt die glänzenden Seiten des Verhältnisses zur Darstellung bringt, entsteht von dem Herzoge selbst ein allzu hell koloriertes Porträt. Wenn auch Fischer die Schatten seines Wesens keineswegs übersieht, zeichnet er den Fürsten doch vorwiegend mit unverkennbarer Sympathie; seine abstoßenden Eigenschaften und schädlichen Wirkungen erscheinen mehr als flüchtig dahingleitende Nebenumstände, während seine positiven Einflüsse dem Leser nachdrücklich nahegelegt werden. Daß der Despot, der Schillers Jugend zu einer so erschütternden Leidenszeit gemacht hat, bei dieser Gruppierung zu wenig hervortritt, läßt sich füglich nicht bestreiten. —

Würde Fischer seine Probleme nicht mit jener leidenschaftlichen Intensität erfassen, wie sie dem gespannten inneren Anteil an den behandelten Gegenständen entspringt, so wäre es für ihn ein Leichtes, derartige Mängel fernzuhalten; aber damit ginge zugleich ein Stück des Besten verloren, das seiner Individualität ihren Reiz verleiht. Denn bei den Schranken, die jeder Persönlichkeit gesetzt sind, bleibt es das höchste Lob, wenn man von ihr aussagen kann, ihre vereinzelten Mängel seien lediglich die Kehrseiten großer Vorzüge; und das Gleiche gilt von der wissenschaftlichen Methode, deren ein Autor sich bedient. Darum sind sowohl Kuno Fischer wie die entwicklungsgeschichtliche Methode in der angenehmen Lage, eine strenge Kritik ihrer Ergebnisse nicht scheuen zu brauchen. Wo Fischer irrt, bedürfen seine Angaben durchgängig nur einer Modifikation, einer geringfügigen Korrektur, wie die Berücksichtigung der in den Hintergrund geschobenen Gesichtspunkte sie an die Hand giebt, damit der stets vorhandene brauchbare Kern sich selber herausschäle. Ebenso enthält die philosophische Methode die Mittel zur Erkenntnis ihrer Irrtümer in sich, nämlich in ihrer Tendenz, ihre Behauptungen jederzeit an der inneren Beschaffenheit ihres Objekts und der organischen Übereinstimmung seiner einzelnen Züge unter einander zu prüfen; sie gleicht dem Speere des Helden, der die Wunden, die er geschlagen, wieder heilt.

2. Es ist hier der Ort, darauf hinzuweisen, daß es für Fischer nicht nur auf das ankommt, was er sagt, sondern auch darauf, wie er es sagt; seine Darstellungsweise ist ein vollkommenes äußeres Abbild seines geistigen Menschen. Er bemerkt einmal über Descartes: „Nichts anderes macht die Darstellung vollkommen als die Meisterschaft über den Stoff, und das Geheimnis der Meisterschaft ist die vollendete Aneignung.“ Auf diese Ursache führt die Mustergiltigkeit seines eigenen Stils sich zurück. Wie er als Gelehrter sein Thema so bewältigt, daß seine Auffassung zu einem getreuen Spiegel desselben wird, so geht er als

Schriftsteller durchweg darauf aus, für jeden Gedanken die konzise Bezeichnung zu wählen, die seinen speziellen Inhalt zum Ausdruck bringt und nur mit ihm sich deckt. Wohl darf er mit Lessing sagen: „Die größte Deutlichkeit war mir immer die größte Schönheit"; in diesem Sinne bewährt auch seine Darstellung den Segen der entwicklungsgeschichtlichen Methode, die ja eben auf klare und deutliche Herausarbeitung der Eigentümlichkeiten ihres Gegenstandes gerichtet ist, und der Bann, in den häufig seine Ausführungen den Leser schlagen, beruht nicht auf irgendwelchen mysteriösen Kunstgriffen, sondern im Gegenteil auf der ruhigen, weder nach rechts noch nach links abschweifenden adäquaten Entwicklung dessen, worüber er spricht. Die Klarheit ist das Geheimnis seiner trefflichen Prosa, wie sie das Geheimnis seiner tiefgreifenden pädagogischen Wirkung und seiner „hinreißenden" [1]) Beredsamkeit ist.

---

Der letzte Grund von Fischers Bedeutung aber liegt — und hiermit greifen wir auf den Ausgangspunkt unserer Abhandlung zurück — darin, daß seine Weltanschauung dem Geiste entstammt, worin unsere gesamte Kultur und in letzter Reihe unser Volkstum selbst die starken Wurzeln seiner Kraft hat: dem Geiste des deutschen Idealismus. Seine unsterblichen Vertreter sind unsere klassischen Philosophen so gut wie unsere klassischen Dichter, und wer über die Denker des spekulativen Idealismus schlechthin den Stab bricht, der würde gut thun, auch Goethe und Schiller zu den Toten zu werfen. Jener unphilosophische Positivismus, der an der Oberfläche der empirischen Erscheinungen klebt und vor aller Metaphysik sich bekreuzigt — er ist das rechte Paradigma für alle geistigen Strömungen, denen die zufällige Erscheinungsform der Dinge mehr gilt

[1]) Strauß, litterarische Denkwürdigkeiten, S. 36. Vgl. Otto Liebmann, über philosophische Tradition, S. 4 flg.

als ihr Wesensgrund, speziell auch für die Verknöcherung des litterarhistorischen Spezialistentums, gegen die wir Kuno Fischer als Repräsentanten echter Forschungsmethode aufgerufen haben. Nicht als ob wir damit sagen wollten, daß nun diejenigen, die an jener Verknöcherung nicht teilnehmen möchten, die philosophische Spekulation der nachkantischen Zeit unbesehen acceptiren müßten; was wir meinen, ist nur dieses, daß das treibende Prinzip der genannten Philosophie, die immanente Entwicklung des allgemeinen Geistes in den Einzelerscheinungen — das Goethesche „Ewig-Eine, das sich vielfach offenbart" — in seiner ganzen Tragweite der deutschen Wissenschaft nicht verloren gehen darf. Der deutsche Geist müßte sich selbst verleugnen, wenn er dieses gerade ihm eigentümlichen Universalprinzips sich entäußerte, wenn er statt dessen englisch-französischen Mustern folgte und, endgiltig mit den Traditionen unserer großen Vergangenheit brechend, für immer die Philosophie aus dem Betriebe der historischen Wissenschaften ausschlösse. Hat doch der konsequenteste aller Positivisten, August Comte, erklärt, daß er uns Deutschen die geringste Empfänglichkeit für seine Gedankenwelt zutraue, und — „es ist das schmeichelhafteste Kompliment, das Comte uns machen konnte", hat einer unserer Besten, Otto Pfleiderer, mit männlichem Stolze entgegnet.[1]) Kuno Fischer aber, der es sich zur Lebensaufgabe gemacht hat, die gewaltige Entwicklung des modernen Geistes in immanenter Kritik zu organischer Darstellung zu bringen, war vor Allen berufen, auch in der deutschen Litteraturgeschichte das Banner der Philosophie zu entrollen. Vor reichlich einem Menschenalter hat David Strauß ihn apostrophiert:[2])

„Zieh du mit aller Götter Gunst
Vom Fluß zum Strom, vom Strom zum Meere;
Erwirb dir Gut, erwirb dir Ehre,
Und Ruhm der deutschen Steuerkunst."

---

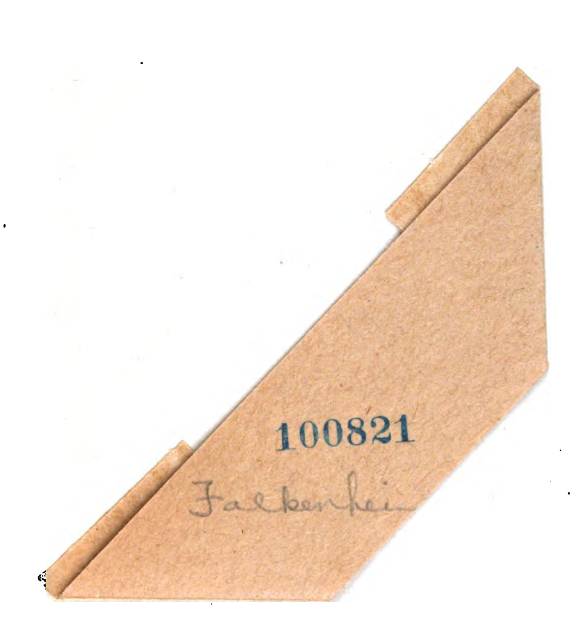
[1]) Religionsphilosophie, zweite Auflage, I, S. 471.
[2]) Poetisches Gedenkbuch, S. 131: „An Kuno Fischer."

Noch ist die Wanderung, die so glänzend die Erwartungen des Freundes erfüllt hat, nicht vollendet. Unter den Standbildern, die Fischer in seiner Geschichte der neueren Philosophie errichtet hat, fehlt noch dasjenige seines Meisters Hegel. Und doch ist es gerade dieser zur Zeit am meisten verkannte und geschmähte Philosoph, über den der Gegenwart einläßliche Belehrung am dringendsten not thut, von dessen gerechter Würdigung eine neue Fülle fruchtbringender Ideen für die gesamten Geisteswissenschaften ausgehen würde, wie sie andererseits eine Menge unbegründeter Vorurteile zum Schweigen bringen müßte. Gegenüber der breiten Front der Tagesmeinung, die den Unbefangenen an die Worte Lessings über einen im vorigen Jahrhundert nicht minder verfehmten Philosophen gemahnt: „Reden die Leute doch immer von Spinoza, wie von einem toten Hunde" — ihr gegenüber fällt Kuno Fischer vermöge der ganzen Ökonomie seiner Lebensarbeit die große Aufgabe zu, den Denker, dessen Geist — wie auch Zeller bezeugt hat — bei aller Selbständigkeit in Weiterbildung der Grundanschauungen wie in Korrektur mancher Einseitigkeiten in seinen eigenen Werken lebt, dem lebenden Geschlechte wieder verständlich zu machen und näher zu bringen; ihre Erfüllung, die ihm allein völlig gelingen kann, würde auch für die Litteraturgeschichte die besten Früchte tragen. Und so schließen wir mit der Hoffnung, daß es ihm vergönnt sein möge, in ungebrochener Kraft durch eine Darstellung Hegels das Werk seines Lebens zu krönen und zugleich den Schlüssel zu seiner eigenen Entwicklung uns zu geben.

---




Druck von Leonhard Simion in Berlin SW.


100821
Falkenhei

